domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Giugno/*June* 1999 **816** Lire 15.000 € 7.75

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale 45% -art 2, comma 20/B, legge 662/96- Filiale di Milano

Power Macintosh G3.

Completamente reinventato.

Il nuovo Power Macintosh G3. Bello fuori, bello dentro.

Il Power Macintosh G3 originale è il Mac che ha avuto più successo in assoluto. Perciò, nel creare il suo successore, non l'abbiamo semplicemente migliorato. L'abbiamo reinventato da cima a fondo. Il nuovo Power Macintosh G3 è fatto per la velocità. Con processori, memorie e cache più veloci, ha prestazioni superiori ai più veloci processori dei migliori PC*. La scheda grafica preinstallata ATI RAGE 128 fa girare la grafica 3D a una velocità fino al 47% superiore a qualsiasi PC dotato di un'avanzata scheda grafica aggiuntiva. Il nuovo Power Mac G3 vi offre di più in tutti i sensi: fino a un gigabyte di memoria, fino a 100 gigabyte di spazio su disco interno, più slot di espansione PCI e più possibilità di collegamento, grazie alla scheda Ethernet integrata da 100 Mb, all'interfaccia USB e al velocissimo FireWire. Con FireWire di serie in ogni modello, ora potrete importare i vostri video direttamente dalla videocamera digitale, senza preoccuparvi della velocità delle inquadrature. Otterrete la qualità di sistemi professionali che costano dieci volte di più. E nonostante l'incremento di prestazioni, il nuovo Power Macintosh G3 è stato progettato per occupare meno spazio del suo predecessore - in un minitower dal design avveniristico quanto la sua tecnologia. Dulcis in fundo, prezzi da sole Lit. 3.019.000, IVA esclusa** (1.559 €). Per saperne di più, telefonate al numero verde 167-827069, oppure visitate l'Apple Store all'indirizzo www.apple.com/italystore.

Il Power Mac G3 è dotato della prima scheda grafica integrata ATI RAGE per produzioni grafiche ultraveloci.

I tre Apple Studio Display, studiati per ottenere il meglio dal vostro Power Mac G3: un monitor ultrapiatto da 15" TFT a matrice attiva, più due modelli CRT da 17" (area visibile 16") e da 21" (area visibile 19.8").

Con il nuovo, fulmineo processore Power PC G3 si raggiungono performance finora impensabili.

Per un accesso istantaneo a ogni componente, basta aprire il portello.

Think different.

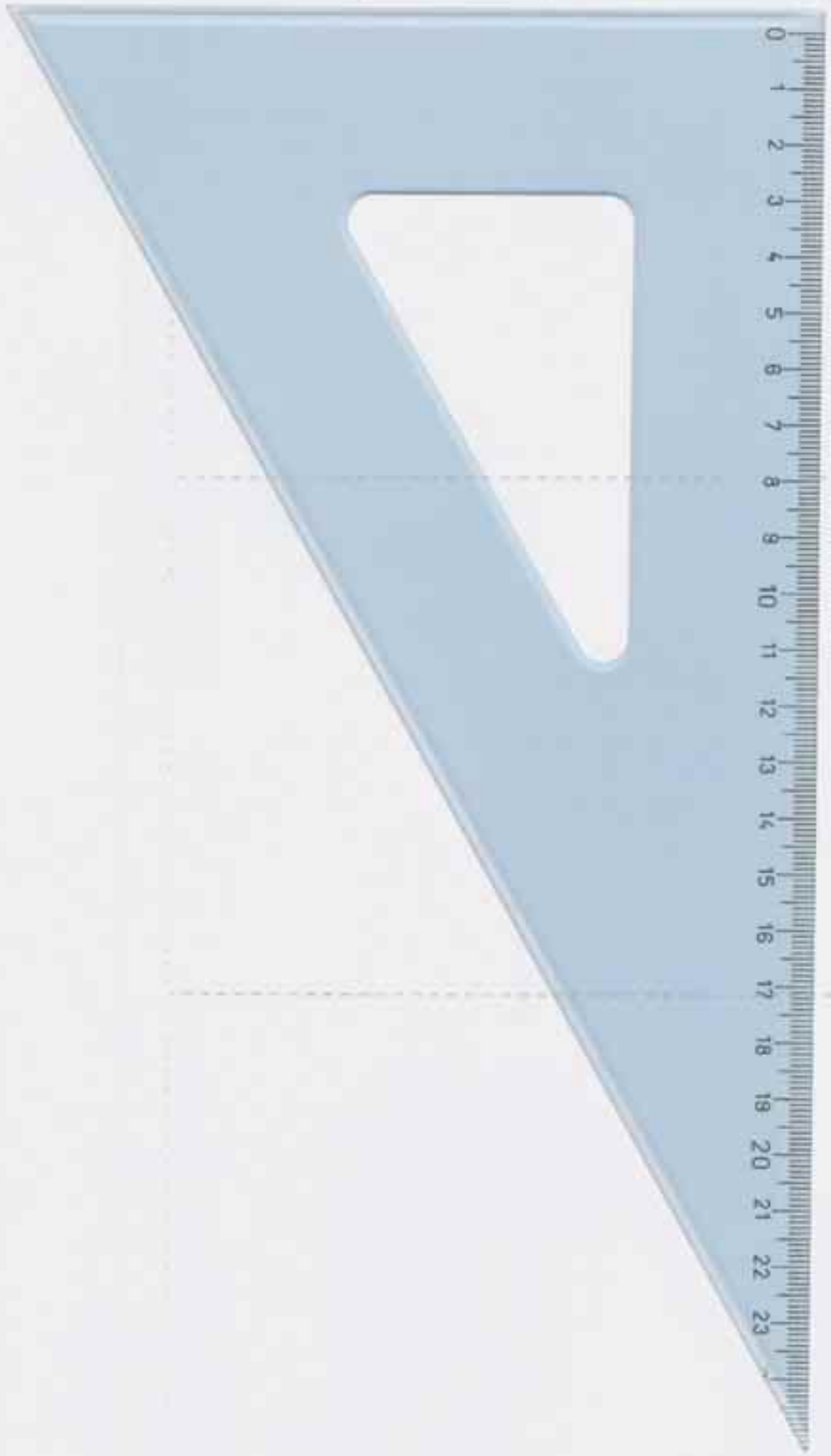
*Basato sui risultati dei test BYTEmark indice. Le prestazioni possono variare in funzione della configurazione della applicazioni e del sistema. **Prezzo soggetto al pubblico esclusa IVA 20% al 6.5.99. Il prezzo senza IVA è indicato solo per gli utenti professionali. I rivenditori Apple sono liberi di applicare i loro prezzi, che possono differire da quelli indicati. © 1999 Apple Computer, Inc. Tutti i diritti riservati. Apple, il logo Apple, FireWire, Mac e Power Macintosh sono marchi registrati. Power Mac e Think different sono marchi di Apple Computer, Inc. registrati negli USA e in altri paesi. Le specifiche di prodotto possono essere modificate senza preavviso.*

Easy. Piani di lavoro e complementi funzionali per lo spazio ufficio. Un sistema componibile di elementi che facilmente si adattano alle varie necessità degli ambienti operativi contemporanei. Soluzioni costruttive semplici e innovative, in grado di interpretare modalità di lavoro differenziate. A spazio aperto: configurazioni flessibili che si compongono liberamente, si moltiplicano, si disaggregano... organizzano la complessità dello spazio operativo, in modo armonico e dinamico. A cellule: postazioni di lavoro compatte, essenziali, efficienti, calibrate su specifiche esigenze, disposte a diversi gradi di apertura sull'intorno. A spazio chiuso: ufficio di livello superiore, direzionale, attrezzato per il lavoro individuale, per ricevere ospiti o riunire piccoli gruppi.

UNIFOR

Easy. Work tops and functional complements for the office space. A sectional system of elements that adapt with the greatest of ease to the various needs of contemporary task environments. Simple and innovative constructive solutions, capable of interpreting the most widely differing work procedures. Open space: flexible configurations that combine in any way the user wishes, multiplying, breaking up... while organizing the complexity of the task space in a harmonious and dynamic way. Cell type: compact, essential work stations, carefully gauged to specific needs and arranged to open at various angles toward the inside. Closed-space: Upper level executive's office, equipped for individual work, receiving guests or meeting in small groups.

UNIFOR
Easy. Fernando Urquijo


abbonarsi a domus (a subscription to domus)
è un progetto conveniente
(is a plan for good value!)

Tariffe di abbonamento Italia

Desidero abbonarmi a domus

- ☐ **Annuale (11 numeri) L 120.000** anziché L 160.000
- ☐ **Annuale Studenti (11 numeri) L 110.000** anziché L 160.000 (allegare sempre la dichiarazione di accidente alla facoltà)

☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '98"** solo **L 29.900** anziché L 34.900

Effettuate la spedizione al seguente nominativo (scrivere in stampatello):

Cognome _____ Nome _____

Indirizzo _____ N° _____

Località _____ Cap. _____ Prov. _____

Telefono _____ Fax _____

Scelgo la seguente modalità di pagamento:

- ☐ Bollettino postale (per l'abbonamento) che mi invierete.
- ☐ Contrassegno (per il CD-ROM)
- ☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus Spa.
- ☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito: American Express ☐ Diners ☐ Visa ☐

Carta N. _____ Scad. _____

Firma _____ Data _____

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, ai soli fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale della nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A. via A. Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI).

Offerta valida solo per l'Italia

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di Credito n. 7377 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Prov. P.T. N. 2/601791/TM/7377 del 17/4/88)

EditorialeDomus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO MI

CD-Rom "ANNATA DOMUS '98" solo L 29.900 anziché L 34.900

La raccolta digitale di Domus 1998

- oltre 1500 pagine indicizzate
- navigazione trasversale per temi
- funzioni di ricerca avanzate
- progetti, design, rassegne e itinerari
- collegamenti diretti ai siti internet

The digital collection of Domus 1998

- over 1500 pages on the Index
- cross navigation by subject
- advanced research functions
- projects, design, product surveyes and itineraries
- direct links to different websites

CD-Rom "ANNATA DOMUS '98": a SPECIAL Price for you

Subscription rates outside Italy

I would like a subscription to domus

- ☐ **Annual (11 issues)** ☐ US $ 135 ☐ DM 220 ☐ Euro 115
- ☐ **Annual (11 issues) Airmail** ☐ US $ 180 ☐ DM 299 ☐ Euro 154

☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '96"** US $ 20 DM 34 Euro 18

☐ **Airmail + CD-Rom "ANNATA DOMUS '96"** US $ 24 DM 41 Euro 22

Please send the subscription to the following address (please write in block letters):

Name _____ Surname _____

Number & Street _____

Town _____ Postal code _____

State/Region _____ Country _____

Telephone _____ Fax _____

- ☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, via A. Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - (Milano) - Italy
- ☐ I have paid by International money order on your account n. 5016352/01 - c/o Comit - Assago Branch - (Milano) - Italy
- ☐ Please charge my credit card the amount of: _____

American Express ☐ Diners ☐ Mastercard/Eurocard ☐ Visa ☐

Card N. _____ Expires _____

Signature _____ Date _____

According to the Law 675/96, we should like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only to the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising therefrom. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies to the purpose of informing you of new publications,offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy is responsible for processing your private data.

PLEASE AFFIX POSTAGE

EditorialeDomus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

L'abbonamento in linea diretta.

Quest'anno abbonati per telefono: è veloce, sicuro e completamente gratuito. Basta telefonare al numero verde

Numero Verde 167-001199

riservato esclusivamente al servizio abbonati dal lunedì al venerdì dalle 14 alle 22. Potrai rivolgerti a questo numero o al nostro sito internet http://www.edidomus.it anche per avere informazioni immediate sulla situazione del tuo abbonamento. Oppure invia una e-mail a uf.abbonamenti@edidomus.it o un fax al numero 02-82472383

Subscriptions outside Italy. You can also subscribe through:

Phone: + 39 - 02 - 82472276

Fax: + 39 - 02 - 82472383

e-mail: subscriptions@edidomus.it

If you want on line information about your subscription check it on our web site: http://www.edidomus.it

EditorialeDomus

United Overseas Bank
di Singapore.
Illuminato con Erco.

Architettura: Kerry Hill Architects, Singapore; Progetto illuminotecnico: Gorbbet Design, Singapore

ERCO

La quarta dimensione
dell'architettura.

www.erco.com

ELETTRODOMESTICI DA INCASSO REX.
FATTI L'UNO PER L'ALTRO.

TOP SERVICE

Speciale garanzia Top Service Rex: con 167.000 lire potrete ottenere - per un intero set di elettrodomestici - l'estensione a 5 anni dei contenuti di garanzia obbligatoria previsti per legge. Per maggiori informazioni consultare l'apposito libretto di garanzia disponibile presso i punti vendita.

C'è chi li vuole belli. Chi affidabili. Chi supertecnologici. Rex fa felici tutti.
Con Soft, il forno, un vero professionista della cottura.
Con il frigorifero Rondò che si mantiene superfreddo in ogni scomparto.
Con la lavastoviglie Techna, nuova e ancora più potente.
E con il piano Fiammapura, dotato di bruciatore "superpower",
tanto potente quanto ecologico. Belli da vedere, praticissimi da usare e tutti perfettamente coordinati... come le tessere di un puzzle.

REX

FATTI PER ESSERE IL N.1

Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63
Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

Turkey

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY
11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

Venezuela

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

• Only for Usa & Canada

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

Nothing is more certain than change!?

Whether we regard that as a threat to what we are used to, or as a chance to shape the future, depends to a large extent on creativity and team-oriented cooperation in a company. A conference workshop will provide you with just the right interior for this purpose: for lectures, discussions, interactive group techniques or working group meetings. Using Confair, the innovative range for efficient forms of work.

For further information, quoting reference Domus Project Office, please contact:
Wilkhahn Headquarters, P.O. Box 2035, D-31844 Bad Münder, Germany,
Tel. ++49 5042 999-118, Fax - 245, e-mail: info@wilkhahn.de

For people with a vision.

Wilkhahn

New release! "Interior and specifiers' handbook for communication areas". The complete guide to the planning and specification of communication processes. 156 pages, hardcover. ISBN 0 9533421 0 7. Available through all leading bookshops, or order through Wilkhahn direct at DEM 49 including VAT and p&p. Please send cheque made payable to Wilkhahn.

C'è dentro una limousine.

È una supercompatta, ma sui suoi sedili guidatore e passeggero hanno molto più spazio che in alcune berline. Ha un turbo scattante e un brillante cambio a 6 marce. Offre un livello di sicurezza eccezionale, con ABS, doppio airbag, cellula TRIDION e quant'altro di serie. È smart. Ed è pronta a conquistarti nel tuo smart Center. Infoline: 147 004 004 (I), 0844 848 400 (CH). Oppure www.smart.com

smart
reduce to the max.

Foto: smart & pulse con dotazione speciale

COR
Go for a spin.
Design: Peter Maly
A common or garden chair? A common misconception. Because, instead of being fixed and angular, Circo from COR is mobile and round. Once you set it going it will revolve by itself. So set yourself off on a short lap and discover how magnificent it is – how easy. Whether upholstered or webbed. See it at your nearest COR stockist or on the Internet: http://www.cor.de. For a catalogue and stockist list write to: COR, DO, D-33372 Rheda-Wiedenbrück, Fax ++49/52 42/41 02 34.

DA
Domus Academy

Corso di Master in Fashion Design

Il corso pone i partecipanti in diretto contatto con la realtà e l'evoluzione del sistema italiano e mondiale della moda, proponendo un approccio integrato tra gli aspetti progettuali, culturali, produttivi, di marketing e di immagine, e fornendo gli strumenti adeguati per lo sviluppo di un metodo progettuale incisivo e personale.
Il percorso didattico affina professionalità in grado di operare sia nel settore Fashion Design, per la progettazione di abiti, tessuti, accessori, sia nel settore Fashion Design Direction, relativamente al management.

Master Course in Fashion Design

The course offers participants a first-hand contact with the reality and the evolution of the Italian as well as international fashion system, proposing an integrated approach including design, cultural, productive, marketing and image aspects and providing the appropriate tools for developing an effective, personal design method. The didactic activity aims to improve the students' professional skills so as to enable them to actively operate both in the world of Fashion Design and in the field of Fashion Design Direction.

Corso di Master in Design

Il corso è costituito da una ricca attività formativa in cui lezioni tematiche, esplorazioni del contesto, incontri con esperti del settore compongono un intenso itinerario di esperienze di ricerca e di progetto. Nel secondo semestre gli studenti sono chiamati a sviluppare le tesi di Master individuali nell'ambito di uno dei seguenti focus: Industrial Design, Urban System, Design Direction.

Master Course in Design

The course is centred upon an exhaustive didactic activity during which theme- related lectures, context explorations, meetings with experts and professionals offer a broad range of research as well as design experiences. During the second semester students work on their individual Master's Projects choosing from one of the following areas: Industrial Design, Urban System, Design Direction.

From January 2000 to December

Master in Design & Fashion Design

Riconosciuto dalla University of Wales/*Validated by University of Wales*

Ritagliare e spedire compilato a/ Cut out and send to:

Il trattamento dei dati personali avverrà in ottemperanza dell'articolo 11 della legge 675/96/ Domus Academy guarantees that all personal data will be treated in accordance with section 11 of Italian Data Protection Law of Dec. 31, 1996

chiede ulteriori informazioni su/ request further information about:

○ Master in Design | ○ Master in Fashion Design | ○ Industrial Design Summer Session | ○ Design Direction Summer Session | ○ Fashion Design Summer Session | ○ New Media Vision | ○ Designing the Exhibition | ○ Communication

per informazioni/ for information: Silvia Signorelli, Alessandra Vignelli

Domus Academy via Savona 97 20144 Milano Italia Tel. +39 02 47719155 Fax +39 02 4222525 info@domac.it www.domusacademy.com

Progetti di/ Projects by: Ivan Valentinitsch, Nuna Matsuura, Teodoro Garrido Ortiz, Argun Akat, Mercedes Jaen Ruiz, Lay Yee Thereon Teh - Foto/ Photo: Roberto Baldassari, Sami Calero

Foto/ Photo: Ennio Hasenbalg

il piacere è una scelta molto personale

cucina modello Metropole
in polimerico laccato opaco
grigio ghiaia e ciliegio

scegliere il design

E' la funzione o l'essenziale bellezza della forma
a rendere unico e inimitabile il piacere del design italiano?

Numero Verde 800774477

Se desidera ricevere il catalogo Sarila con tutte le informazioni e l'indirizzo del rivenditore Sarila a lei più vicino, telefoni al numero verde.

Cucine SARILA
il design in cucina

Sarila Italia 47842 S. Giovanni in M. (Rimini)
Via degli Ippocastani 17/25
tel. 0541/957766 fax 0541/957626 http://www.sarila.com

MOBALPA

GARIBOLDI & ASSOCIATI

Nuova linea per esterni Targetti.
Per chi non si accontenta del chiaro di luna.
www.targetti.com

La nostra grande passione per la luce esce allo scoperto. Dall'unione di Targetti con Extérieur Vert, che da oltre 10 anni illumina le notti parigine, nasce una linea di oltre 500 modelli per qualsiasi illuminazione esterna. Tecnologia avanzata e impiego di materiali eterni come l'acciaio inox e l'alluminio purissimo anodizzato, per una qualità unica e una durata senza tempo. Chiamate il numero 055/3791311. Avrete la soluzione che cercate. Prima che faccia buio.

targetti

Luce senza limiti

E' Facile Riconoscere Alcantara.

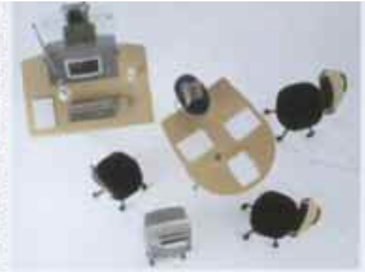
Dalla Morbidezza, Luminosita', Raffinatezza, Resistenza, Sericita', Praticita', Bellezza, Eleganza, Funzionalita', Creativita', Originalita', Classe, Lucentezza, Comodita', Versatilita', Modernita', Avvolgenza, Leggerezza, Unicita', Vestibilita', Durata, Ricercatezza.

E oggi Anche dal Certificato Di Autenticita'.

Per tutelare il valore e l'unicità del marchio Alcantara® nasce il Certificato di Autenticità che, grazie all'esclusivo ologramma applicato sul fronte, impedisce abusi e contraffazioni da parte di terzi. Il Certificato è una vera e propria carta d'identità che garantisce l'originalità del manufatto realizzato in Alcantara® al di sopra di ogni imitazione.

ALCANTARA®

UN NOME E UN MARCHIO CHE NON HANNO UGUALI.



Cambiate il vostro modo di guardare e considerare lo spazio di lavoro.
BoxSet è una proposta radicalmente diversa che va oltre le vostre aspettative.

»BRAINSTORMING »» MEETING »» STORING »» PLANNING »» ZONING »» PERSONALIZING »» MAILING »» »HOTELLING »» CONFERRING »» MOVING »» BE

BoxSet

the next generation of office work areas.

ICF

ICF spa
via Cassanese, 108
20060 Vignate/Milano/Italia
fax +39/02/95364012
tel. +39/02/9508031

Una casa piena di luce

La "serenità" di un ambiente dipende dalla luce. Una componente fondamentale, spesso trascurata quando si arreda una casa. Rimadesio propone soluzioni per dividere gli spazi all'insegna della trasparenza: porte, pareti fisse e scorrevoli. Proposte diverse, tutte accomunate dall'utilizzo del vetro, un materiale antico che Rimadesio interpreta con lavorazioni esclusive. Una tecnologia evoluta, che accosta al vetro le doti di leggerezza e affidabilità dell'alluminio, per offrire soluzioni sempre "su misura" alle esigenze di ogni casa contemporanea. Chiamate il numero **0362/622433** riceverete il catalogo generale e incontrerete professionisti qualificati, che vi aiuteranno a rendere la vostra casa più luminosa. Nella foto Siparium, design Giuseppe Bavuso.

Rimadesio - Via Tagliabue 91 - 20037 Paderno (Milano) - Fax 0362/300067 - http:www.rimadesio.it

Rimadesio

Il valore della trasparenza

Domus BBJ Design Competition new ideas of Boeing Business Jet interiors

Boeing Business Jet

domus

VOLARE

Mensile di aviazione

Domus BBJ Design Competition new ideas of Boeing Business Jet interiors

■ **La BOEING BUSINESS JET (BBJ) attraverso il Prof. Seferis dell'Università di Washington di Seattle e il BEDR (Global Group Network), insieme a *DOMUS* e *VOLARE*, due riviste italiane pubblicate dall'Editoriale Domus, indicono un premio internazionale.**

■ ***BOEING BUSINESS JET (BBJ) through Prof. Seferis of the University of Washington in Seattle, and his Global Group Network BEDR, together with DOMUS and VOLARE, two Italian periodicals published by Editoriale Domus, are launching an international competition.***

■ Scopo del premio è individuare un progetto originale per gli interni del BBJ, Boeing Business Jet, della New Generation degli aerei 737-700 sviluppati per un nuovo concetto di viaggio aereo per affari. Si incoraggia la partecipazione di gruppi di lavoro interdisciplinari composti da professionisti - ingegneri, designer e esperti di mezzi di comunicazione – e studenti.

■ *An original design is requested for the interior of the BBJ Boeing Business Jet, the New Generation 737-700 aircraft conceived for private, corporate and official travel. Therefore an interdisciplinary participation by creative students and experienced professionals – engineers, designers and media experts – will be highly encouraged.*

Il premio si svolge in due fasi *The competition will be held in two stages:*

I partecipanti presentano un dossier contenente: i curricula dei membri del gruppo, una scelta degli elaborati progettuali, immagini in formato digitale (jpg o gif, dimensione: 400 pixels max, risoluzione: 72 dpi, estensione del file da specificare) diapositive da 24x36mm, fotografie da 18x24 cm); la relazione descrittiva di una prima idea del progetto (lunga al massimo tre cartelle).

La consegna deve avvenire entro il 31 agosto 1999; informazioni aggiuntive si possono ottenere al sito http://www.bedr.org/domusbbj

I dossier devono essere inviati ai seguenti indirizzi: via e-mail a: domusbbj@bedr.org (max 1000 KB o 1 megabyte) o via posta a: Editoriale Domus - *Domus* - BBJ Competition - via Achille Grandi 5-7 - 20089 Rozzano (Mi) - Italia. L'utilizzo di posta elettronica sarà particolarmente apprezzato.

I dossier vengono valutati da una commissione esaminatrice che decide quali gruppi prenderanno parte alla seconda fase del premio. I gruppi selezionati riceveranno il bando del premio entro il 1/10/99. La consegna dei lavori dovrà avvenire entro il 31/3/2000.

Lingue ufficiali sono: inglese e italiano.

Premi: 1° premio - $20.000, 2° premio - $10.000, 3°, 4° e 5° premio - $5.000.

Competing teams are requested to submit a dossier that includes participants resume, a selection of works, pictures of electronic format (-jpg or -gif, width not to exceed 400 pixels, 72 dpi resolution, file extension must be used), 24x36 mm slides or 18x24 cm photos, and a descriptive report on the team's basic project idea (not exceeding 5400 characters in length).

Entry deadline is August 31, 1999; additional information may be obtained from the competition web site at http://wwww.bedr.org/domusbbj

Dossiers must be sent by e-mail to domusbbj@bedr.org (e-mail size, attached files inclusive, is limited to 1000 KB or one megabyte) or to Editoriale Domus, Domus - BBJ Competition - via Achille Grandi 5-7, 20089 Rozzano (Mi) Italy. The use of electronic mail will be greatly appreciated.

Dossiers will be judged by a commission who will select the groups qualifying for participation in the second phase. Selected participants will receive complete public notice of the competition by October 1, 1999. All final projects must be delivered by March 31, 2000.

Official languages are: English and Italian.

Awards: 1st Prize $20,000, 2nd Prize $10,000, 3rd, 4th and 5th Prizes $5,000

La giuria è composta da:
The jury is composed by:

François Burkhardt
(presidente *president*)

Borge Boeskov
Pierluigi Cerri
Toyo Ito
Jan Kaplicky
Alberto Meda
Richard Rogers
(da confermare)
Richard Sapper
James J. Seferis
Robert Swain
Roger Tallon

PICCOLO-GRANDE
DESIGN PLUS
1999
LUCE 75
DESIGN NILO GIOACCHINI
UNO DEI 50 LAVABI IN CERAMICA CHE COMPONGONO I 6 SISTEMI CON ACCESSORI INTEGRATI ED INFINITE POSSIBILITÀ COMPOSITIVE PER L'ARREDO CONTEMPORANEO DEL BAGNO
CATALANO
Sistemi per vivere il bagno
Ceramica Catalano srl
Strada provinciale Falerina Km 7,200
01034 Fabrica di Roma (VT)
Telefono 0761-5661
Telefax 0761 - 574304
Servizio Clienti: [illegible]

Saab vs. Symmetry

A turbocharger is placed on one side of the engine. Conventional balance is upset. And the world's first asymmetrically turbocharged V6 is born. Unique in the realm of V6s. Exclusive to the Saab 9-5. The goal was to design a 3.0-litre engine both powerful and efficient. By channelling exhaust gases from three cylinders to boost six, torque was maximized in a lighter engine. Acceleration is quick and smooth. Power is abundant. Ironically, balance is achieved.

www.saab.com

SAAB

Dietro ai piccoli e grandi piaceri

BTicino ha pensato alle nostre vacanze
che passiamo su un' isola deserta
che è a diecimila chilometri da casa
che intanto è protetta dall' antifurto
che ha pensato BTicino.

che ti dà la tua casa, c'è BTicino.

LIGHT®

BTicino ha pensato al sistema
per farti vivere al meglio la tua casa
anche quando non sei a casa.
Un antifurto elegante e affidabile,
veloce da installare perché non
sono richiesti interventi murari e
facile da usare perché basta un tasto
per attivarlo. In più, con il
combinatore telefonico è possibile
inviare messaggi di allarme ai numeri
prescelti. Buone vacanze.
Numero Verde 800-837.035
www.bticino.it

bticino®
La casa ai tuoi comandi.

Gialla Lolita, non mi s'ei sfuggita.

Ti ho veduta, ti ho perduta, ti ho cercata, ti ho trovata. Cara Lolita, ti porterò anche in gita.

Design Lutti e Orlandini

Sarà perché **Lolita** è divertente-comoda-accogliente, adatta a un uso prolungato. Può stare benissimo all'aperto, è decisamente economica, leggera ma robusta e facile da pulire. I buchi grandi per l'accatastabilità, e quelli piccoli per la traspirazione. È fissa a quattro gambe (con o senza braccioli) o girevole con braccioli.

I suoi colori: questo giallo tenue, arancio, verde tenue, azzurro ghiaccio, bianco brina, blu cina, grigio piombo, rosso fluo.

Via Verdi, 19/21 - 43013 San Secondo - Parma (Italy)
Tel. 0521.873547 - Fax 0521.872688
Internet: www.lamm.it - E-mail: lammpi@tin.it
Lamm Spa

Lamm
UNA BELLA COMODITÀ

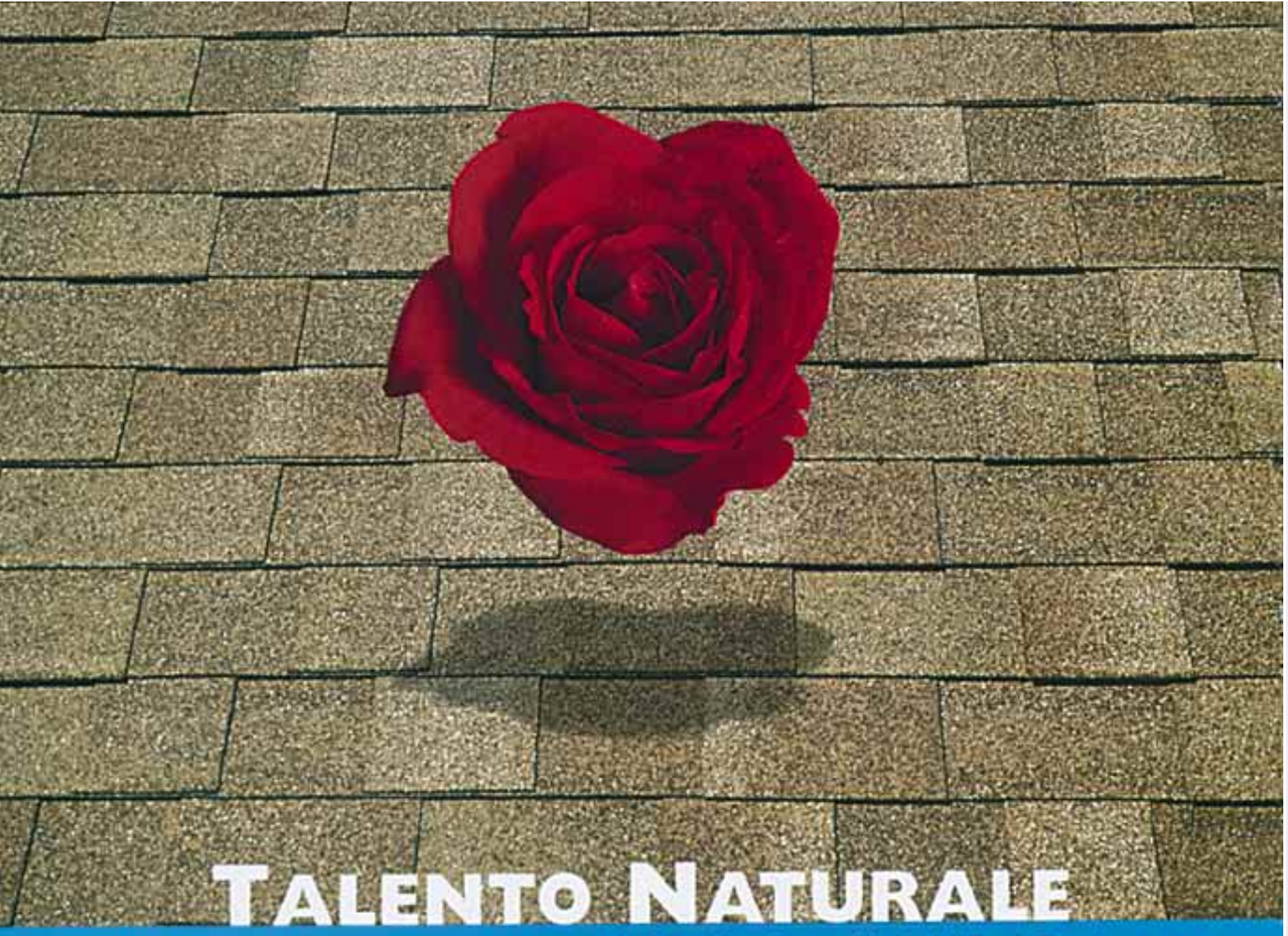
SEGNALI DI VITA INTELLIGENTE

Il grado di intelligenza della nostra civiltà si misura anche dalla sensibilità verso il colore che la circonda.
Rispettare e valorizzare l'identità di ciascun colore, dal bianco al nero, dal giallo al rosso, dal verde al blu, passando per tutte le sfumature dell'arcobaleno, è da oltre 200 anni la missione della ricerca Sikkens.
Una ricerca da cui sono nati prodotti e sistemi per applicare e proteggere il colore, che rendono le città e gli interni delle nostre case un luogo più accogliente e armonico per vivere.
Per questo, scegliendo le vernici e i sistemi professionali Sikkens, date un segnale forte per conservare e proteggere tutta la bellezza e l'armonia del colore.
Un segnale di civiltà sempre vivo nel tempo.

Per maggiori informazioni e documentazione è a disposizione il numero verde 1678-26169

sikkens
sistemi e vernici per l'edilizia

Sikkens è un marchio della Akzo Nobel Coatings S.p.A. - 20090 Cesano Boscone (MI)



TALENTO NATURALE

I toni del marrone, le sfumature del rosso, la varietà dei grigi e dei verdi... questi i colori di Tegola Canadese, per un tetto che trova sempre un perfetto inserimento nell'ambiente, rispettando natura e tradizioni locali.

Tegola Canadese: colori in armonia come natura insegna.

TEGOLA CANADESE È DISPONIBILE IN 7 MODELLI E 200 FINITURE. NELLE FOTO MOD. "MASTER" CON RIVESTIMENTO IN GRANIGLIA CERAMIZZATA

VOLETE SAPERNE DI PIÙ? TELEFONATE AL N° VERDE ORE UFFICIO

Numero Verde 800-850094

TEGOLA® CANADESE

Tegola Canadese S.p.A. - 31029 Vittorio Veneto (TV) - Tel. +39.0438.9111 - Fax +39.0438.911260 - E-mail: tegola.canadese@nline.it

Abbiamo strumenti tecnologicamente evoluti.
Le mani che usano questo ago, per esempio.

Poltrona Forum, progetto del Centro Ricerche e Sviluppo Frau. Struttura in legno e acciaio, molleggio della seduta con cinghie elastiche. Forum eccelle per eleganza e comfort. Il rivestimento è in Pelle Frau® del Color System. Il pezzo delle gomme parte da lire 2.090.000. Per conoscere tutti i modelli Poltrona Frau e il rivenditore a voi più vicino chiamate lo 0735/909222. Riceverete il catalogo Collezione Frau.

Poltrona Frau
Fondata nel 1912

Per riconoscerla, non guardate il marchio.

Da oggi la strada
non sarà più la stessa.

www.fiat.com

FIAT MAREA WEEKEND JTD.

Benvenuti nel mondo dei servizi
TARGA Services

Preparatevi a guardare la strada con occhi diversi. Arriva la nuova Fiat Marea Weekend JTD. Ovvero, il volto più entusiasmante del diesel. L'innovativa tecnologia motoristica dell'iniezione diretta "Common Rail" sposa il confort di una grande stradista. Per regalare nuove emozioni, grazie a potenza ed elasticità sorprendenti, e nuove soddisfazioni, con dotazioni di serie che comprendono anche doppio airbag e condizionatore. La scelta è tra due propulsori: 1.9 JTD da 105 CV e 2.4 JTD da 130 CV. Mettetevi in viaggio con Fiat Marea JTD, berlina o Weekend. I turbodiesel della nuova generazione sono pronti ad accompagnarvi verso nuove conquiste.

Fiat Marea, berlina o Weekend, è disponibile nelle motorizzazioni: 1.6 16v - 1.6 16v Bipower - 1.8 16v - 2.0 20v - 1.9 TD - 1.9 JTD - 2.4 JTD.

LA PASSIONE CI GUIDA. FIAT

LOC. CAMPOMAGGIO - 53036 POGGIBONSI - SIENA - TEL. (++39) 0577 98 20 90 - FAX (++39) 0577 98 23 25

DESIGNER LORENZO CIAMPALINI

www.lamp-international.it e-mail:illuminazione@lamp-international.it

lamp *International*

L'ARTE CHE ILLUMINA

DAL VETROCEMENTO AL VETROARREDO®

VETROARREDO® è un mattone in vetro dalle qualità superiori, frutto di un reale progresso rispetto al tradizionale vetrocemento. Ecco dieci fondamentali ragioni che ne determinano l'eccellenza:

1. **VETROARREDO®** ha **trasparenza e brillantezza uniche** perché ottenuto da materie prime purissime;
2. **Resistente e funzionale, VETROARREDO®** garantisce prestazioni che vanno oltre a quelle richieste dalle normative sul vetrocemento;
3. **VETROARREDO®** è prodotto con **sistemi di controllo rigorosi e certificati (ISO 9001)**;
4. **VETROARREDO®** è proposto in **una gamma di colori pastello completa** (11 tonalità, compreso il bianco) per soluzioni eleganti ed appropriate, a seconda degli ambienti e del gusto;
5. **VETROARREDO®**, con la sua **ricca gamma di disegni e formati**, favorisce la personalizzazione degli ambienti;
6. **VETROARREDO®** è **versatile**: adatto sia per la decorazione di interni ed esterni, sia per **l'arredo urbano più qualificato**;
7. L'elevata qualità ed i pregi estetici di **VETROARREDO®** si combinano felicemente con i materiali più pregiati (marmi, mosaico vetroso, ceramiche fini) per realizzare **accordi di sicuro effetto;**
8. **VETROARREDO®** è **supportato** da un'organizzazione tecnico-commerciale che assiste il cliente dal progetto all'installazione;
9. Pratico da usare,**VETROARREDO®** è **particolarmente bello da vedere**: non a caso è realizzato a Firenze, città di raffinata cultura estetica;
10. **VETROARREDO®** è **venduto in tutti i continenti** a persone che amano la bellezza e sanno che essa vale la spesa che richiede.

ECHOSTUDIO

Inoltre **VETROARREDO®** presenta **POSAVELOX®**
il nuovo sistema di installazione **facile, rapido, pulito, preciso, economico** che **non richiede l'uso del cemento.**

Per ricevere materiale informativo scrivere, telefonare o inviare fax a:

Centro di Assistenza Tecnico Progettuale
di VETROARREDO "FULL TIME"
Tel. 0524/81835 • fax 0524/528597
E-mail: fulltime@symbolic.pr.it

FULL TIME

oppure
VETROARREDO S.p.A. • Via R. Giuliani, 360
50141 FIRENZE • Tel. 055/44951 • Fax 055/455295
http://www.vetroarredo.com

nome cognome
professione
indirizzo
c.a.p. tel. fax
DOM

L'EVOLUZIONE

VETROARREDO
luce spazio ambiente

Listone Giordano è un altro mondo.
Parquet di Rovere a riforestazione naturale.

LO CHIAMERESTE SEMPLICEMENTE PARQUET ?

riforestato

Chi acquista Listone Giordano sa di scegliere 'semplicemente' il miglior parquet.
In realtà all'origine di ogni lista esiste una storia che parte addirittura dai vivai delle foreste di Borgogna nel cuore della Francia. Una storia troppo lunga da raccontare in cinque righe. Dedicatele almeno 9 minuti. Richiedete la videocassetta nei punti vendita Listone Giordano, scoprirete un mondo davvero speciale. **Listone Giordano è solo Margaritelli.**

IN ESCLUSIVA NEI PUNTI VENDITA LISTONE GIORDANO:

GARANZIA 5 ANNI
CON REALE MUTUA ASSICURAZIONI

GUIDA ALLA SCELTA
IN OMAGGIO

ORA PARQUET
FORMULA DI FINANZIAMENTO AGEVOLATO

PAGINE GIALLE | PAGINE UTILI | 167-291373

Listone Giordano
MARGARITELLI

IL PARQUET CHE HA FATTO SCUOLA

trovate il punto vendita più vicino anche su internet all'indirizzo **www.margaritelli.it** e-mail **info@margaritelli.it**

ARCHITETTONICAMENTE EVOLUTA

modellata dall'acqua

TECNOLOGICAMENTE EVOLUTA

modellante con acqua

Albatros

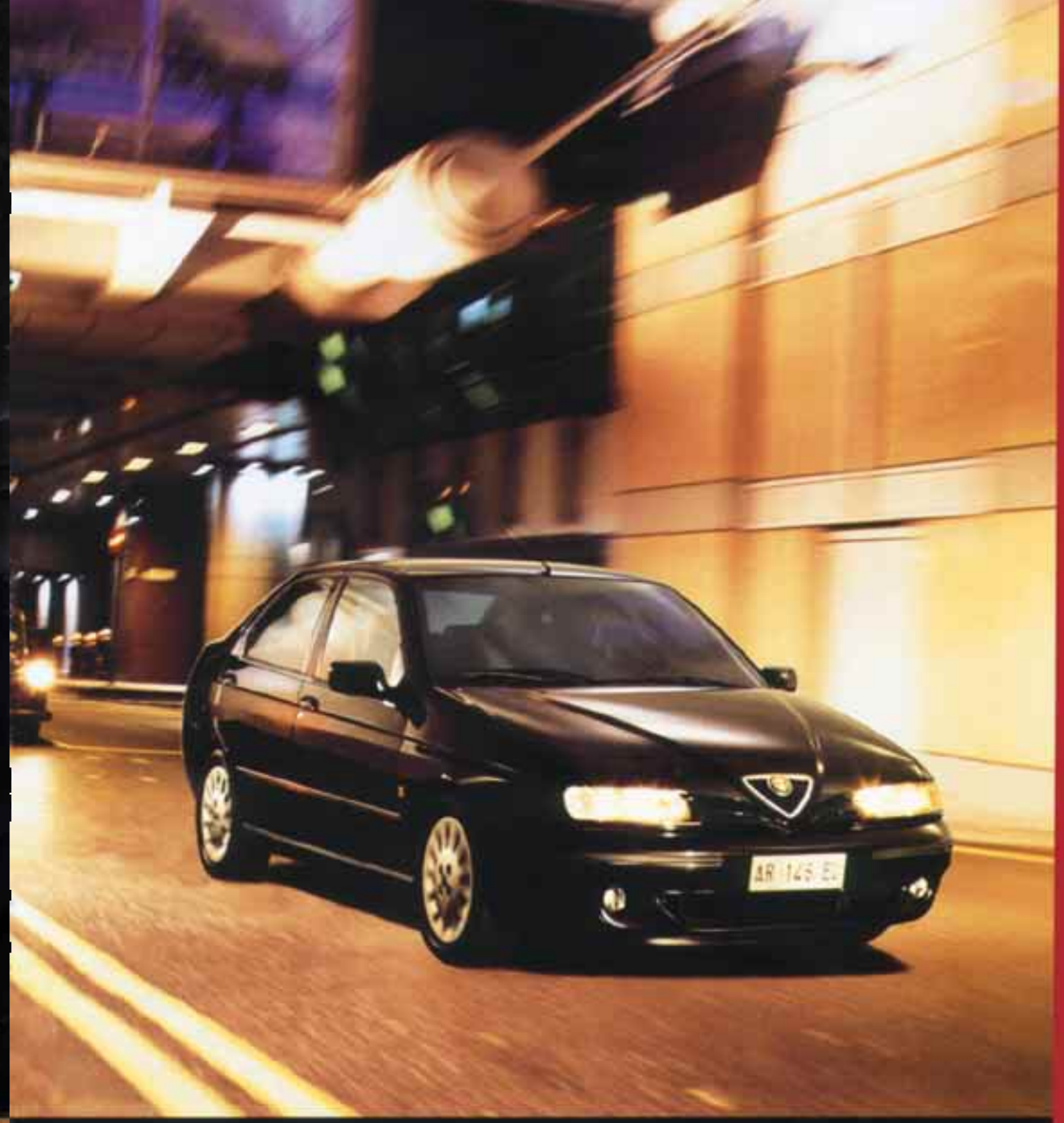
*idro*massaggi *evoluti*

Per maggiori informazioni
Domino S.p.A. - Z.I. Nord - 33097 Spilimbergo - Pordenone - tel. 0427 594111 - fax 0427 50304
e-mail: dominomk@tolomeo.it - www.dominospa.com

Combine 2000 di Albatros

design Marc Sadler

NUOVA ALFA 146.
SEGNO ALFA ROMEO.



Benvenuti nel mondo dei servizi

TARGA Services

A fianco di chi guida Alfa Romeo con servizi assicurativi, finanziari e di assistenza stradale.

È il segno che distingue. È istinto e carattere. È la nuova Alfa 146. Una personalità forte e decisa, ora anche in versione turbodiesel 1.9 JTD con iniezione diretta. Il piacere di affrontare ogni strada nel pieno controllo.
Nel comfort dei nuovi allestimenti interni. Nuova Alfa 146. Un'esperienza di guida unica, nel segno Alfa Romeo.

- **Nuovo motore turbodiesel 1.9 JTD da 105 CV-CEE**

Di serie, su tutti i modelli:

- **ABS**
- **Air bag lato guida**
- **Climatizzatore automatico**

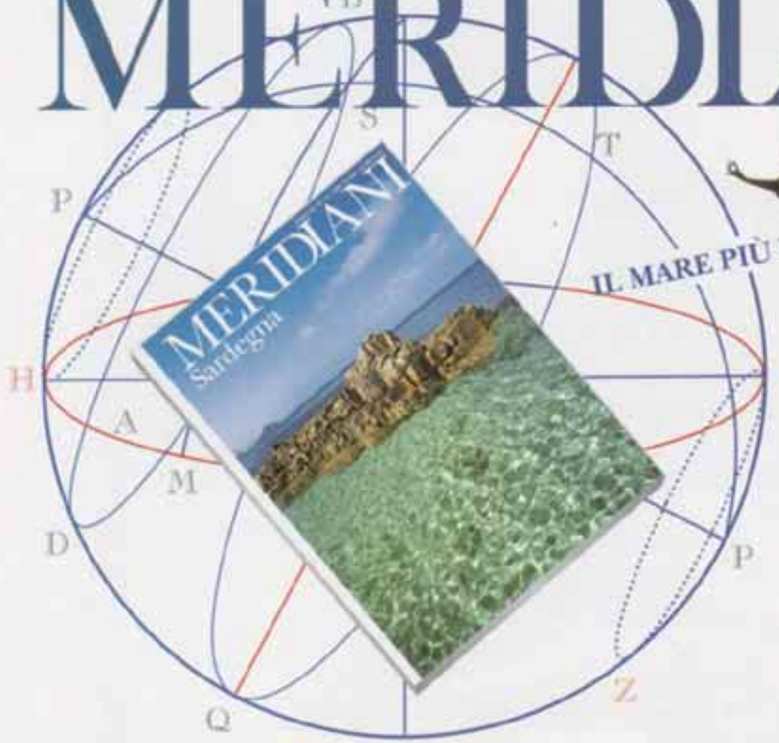
FORMULA Informatevi sulle condizioni del Programma Formula.

Per una migliore qualità di guida. Per informazioni: 800-353353

Cuore Sportivo

ALFA ROMEO

MERIDIANI



IL MARE PIÙ BELLO DEL MONDO

QUESTO MESE IN EDICOLA
SARDEGNA

DOSSIER:
IL GIRO DELL'ISOLA IN 12 TAPPE
ALLA SCOPERTA
DELLE SPIAGGE PIÙ BELLE

ARTIGIANATO D'AUTORE:
ORO, ARGENTO E LANA

GASTRONOMIA:
I SAPORI DELLA TRADIZIONE

COSTA NORD:
SFIDA TRA VELE D'EPOCA

Kongresspalast, Baden-Baden / Germany. **CONGRESS SEATING SYSTEM**

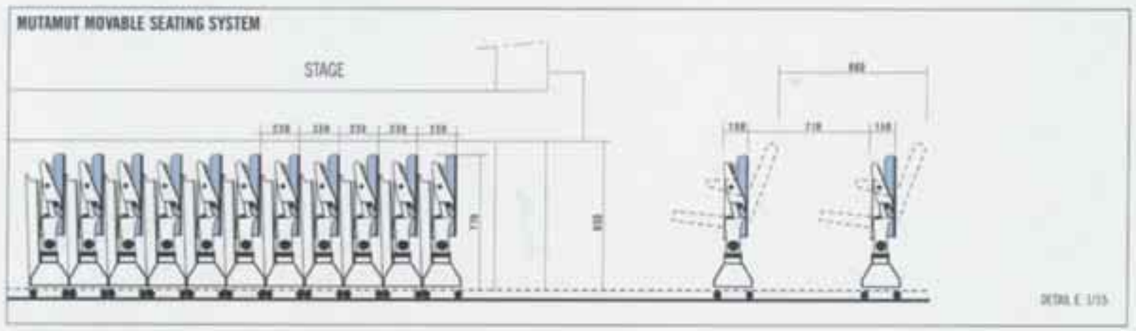
Palais de la Mutualité, Paris / France. **MUTAMUT MOVABLE SEATING SYSTEM**

FIGUERAS

SEATING
CUSTOM
PROJECTS

Other installations using CONGRESS SYSTEM
- Birmingham International Convention Centre / U.K.
- Granada International Congress Centre / Spain
- Munich International Convention Centre / Germany
- Lan Sheng Building, Shanghai / P.R. China
- Camara Municipal Paços Ferreira / Portugal
- Forum Lisboa / Portugal
- Centre Spatial Guyanais, Kourou / Guyana
- Ministerio Agricultura, Pesca y Alimentacion, Madrid / Spain

Other installations using MUTAMUT SYSTEM
- Teatro le Batacian, Paris / France
- Casino Larotonde, Val André / France
- Parroquia Seste San Giovanni, Milán / Italy
- Riiklik Asutus Eesti Konsert Auditorio, Tallin / Estonia
- Centro Cultural, Paredes de Coura / Portugal
- Sic-TV, Lisboa / Portugal

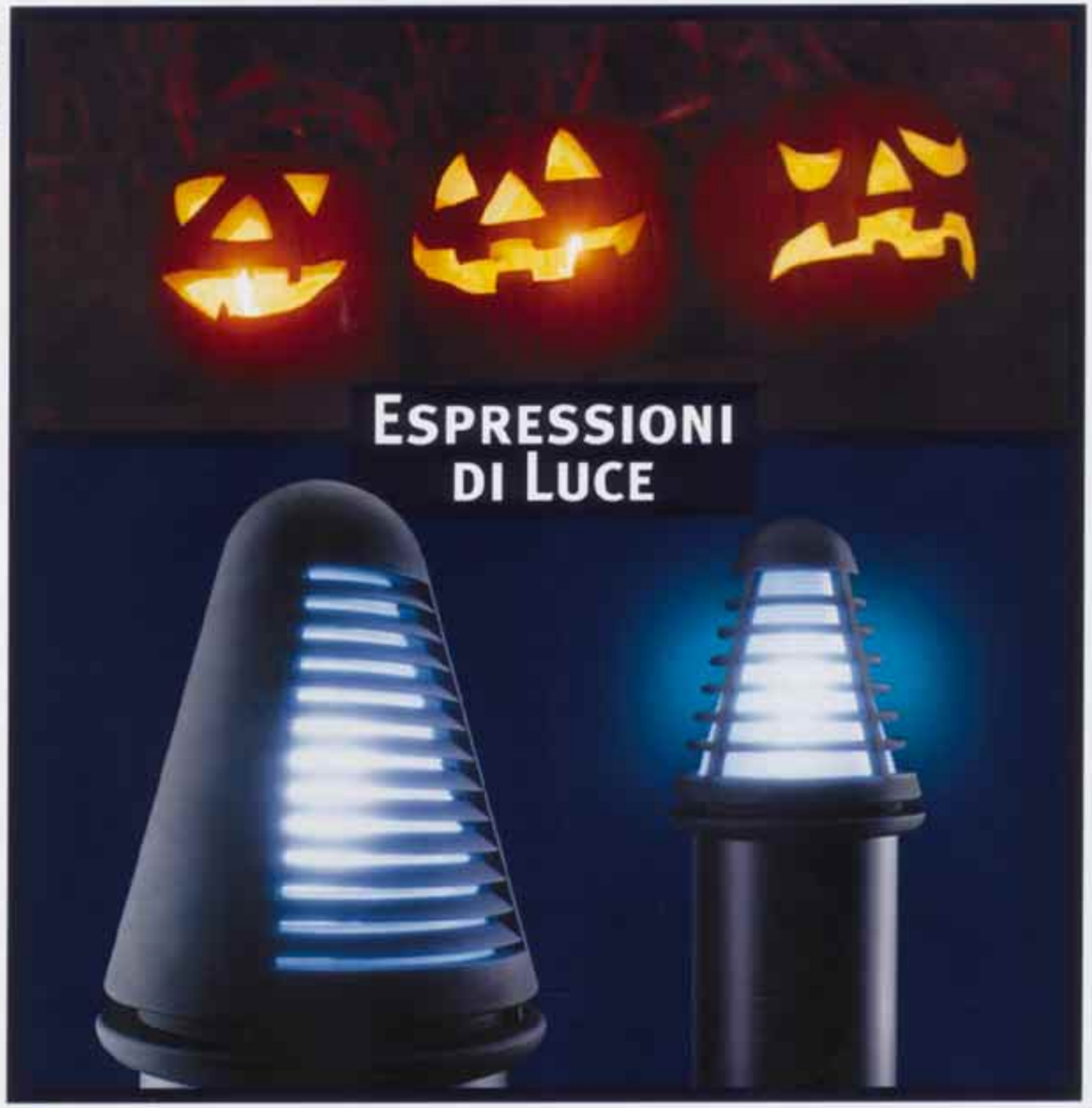


FACTORY: Head Offices Export - Department. 08186 Lliça de Munt. Barcellona / Spain. Tel. 34-93 844 50 50. Fax 34-93 844 50 61
FIGUERAS / ITALIA: via Savonarola, 21 - 10149 Milano - Tel. 39-2 31 57 26. Fax 39-2 31 46 32. • Figueras / Barcellona: Tel. 34-93 457 76 08. Fax 34-93 207 68 49 • Figueras / Madrid: Tel. 34-91 411 25 08. Fax 34-91 562 81 93 • Figueras / France: Tel. 33-1 43 42 26 26. Fax 33-1 43 42 44 22 • Figueras / Deutschland: Tel. 49-221 430 28 11. Fax 49-221 430 28 13 • Figueras Far East / Singapore: Tel. 65 258 16 94. Fax 65 258 21 54 • Figueras / Portugal: Tel. 351 1 751 01 90. Fax 351-1 759 87 93. • Figueras China / LBM Hong Kong: Tel. 852-2828 6828. Fax 852-2598 0262 •

B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

Sistema Domus, progettato da Antonio Citterio nel 1999.
Per conoscere il Rivenditore più vicino, componete il numero verde 800-018370.
Internet: http://bebitalia.it e-mail: beb@bebitalia.it

B&B ITALIA
Qualcosa che vale nel tempo



designer Roberto Pamio

Mimo AV · Mimo GV · Mimo SV · Mimo AA · Mimo GG · Mimo SS

Mimo è il nuovo protagonista della illuminazione per esterni. Eclettico e versatile, cambia maschera e interpreta la luce: un unico apparecchio può finalmente adeguarsi ad ogni esigenza. **Mimo** dispone infatti di quattro schermi in fusione di alluminio ad elevata resistenza alla corrosione: **Anello,** completamente aperto; **Spy** che protegge il diffusore con una griglia; **Grill,** lamellare antiabbagliamento; **Visa,** totalmente chiuso. Sei combinazioni tra questi schermi definiscono le due facce luminose dell'apparecchio.

Il palo in alluminio, che accoglie il diffusore in vetro satinato, è disponibile in tre diverse altezze e con attacco a parete. Disponibile in nero anodizzato o grigio metallizzato. **Mimo** si esprime in armonia con l'architettura contemporanea.

PRISMA®
ILLUMINAZIONE

PRISMA SPA 9/11, VIALE DEL LAVORO 37030 COLOGNOLA AI COLLI (VERONA - ITALIA) TEL. 045.61.59.211 FAX 045.61.59.292 WWW.PRISMA-ILLUMINAZIONE.COM

SISTEMA TAPPARELLE CROCI

SISTEMI DI MONTAGGIO
Guide e cassonetti esterni.

SISTEMI DI MANOVRA
Cinghia, argano,
motore, telecomando.

UNA SCELTA SICURA PER TANTE SOLUZIONI

TAP SECURITY

SOLO CROCI HA TAP SECURITY
LA PRIMA TAPPAREL LA CON L'ANIMA IN POLIURETA NO RIGIDO

VASTA GAMMA DI
COLORI E PROFILI

Croci è un sistema di tapparelle ed accessori che risolve qualsiasi problema d'installazione, di sicurezza e d'estetica. TAP SECURITY, ad esempio, è la prima tapparella in alluminio con l'anima in poliuretano rigido, impenetrabile ai tentativi d'intrusione, che migliora l'isolamento da caldo, freddo e rumori. La sicurezza aumenta grazie alle tante soluzioni di bloccaggio disponibili: manuali, automatiche,a catenacciolo e a serratura. In più, per una maggior durata e silenziosità, le tapparelle Croci sono dotate degli esclusivi tappi di scorrimento a vite. Tutte le tapparelle Croci hanno una garanzia di 5 anni, che riguarda esclusivamente i difetti di fabbricazione delle tapparelle e degli accessori originali Croci e un'assicurazione contro i furti ed eventuali danni provocati dall'installazione o dal prodotto verso terzi. Croci, da più di 30 anni, soddisfa tutte le esigenze. Anche le vostre.

NELLE RISTRUTTURAZIONI LE TAPPARELLE CROCI HANNO AGEVOLAZIONI DI CARATTERE FISCALE CON DETRAZIONE DI IMPOSTA DEL 41%

GARANZIA 5 ANNI

3 ASSICURAZIONI

PER INFORMAZIONI TELEFONARE Numero Verde 800-851071

croci
UNA SCELTA SICURA

i manuali del saie
volumi di idee

Dal SAIE, vetrina internazionale dell'innovazione edilizia, una collana editoriale di manuali per i ***professionisti della progettazione.***

certificazione e organizzazione del progetto

La necessità di poter definire in termini di qualità il servizio reso dal progettista si fa sempre più pressante. Questo volume presenta il concetto di qualità, evidenziando nuove logiche e nuovi strumenti capaci di innovare positivamente sia il rapporto con il committente che l'operatività dello studio.

società di professionisti prospettive e problemi

A che punto è la normativa nazionale sulle società di professionisti? Cosa cambia nella gestione dello studio professionale, nei rapporti con i dipendenti, nell'istituto del fallimento e nei rapporti con i soci di capitale? Sono questi alcuni degli argomenti trattati dal volume, che pone particolare attenzione alla nuova legge sugli appalti.

le pareti ventilate

In questo volume il Saie approfondisce tutte le opportunità che questa tipologia di facciata offre oggi al progettista, con un approccio sintetico, schematico, scientifico e ampiamente esplicativo.

SAIE99 Bologna 13/17 ottobre 1999

OFFERTA SPECIALE: risparmi il 30% sul prezzo di copertina

Per ordinare uno o più volumi dei I Manuali del Saie completare quanto riportato qui sotto:

Nome .....
Cognome .....
Professione .....
Indirizzo .....
Città .....
CAP ..... Paese .....
Telefono .....
Fax .....

AZIENDA
Azienda .....
Indirizzo .....
.....
Città .....
CAP ..... Paese .....
Telefono .....
Fax .....

Per ordinare direttamente:
- Telefonate al +39 051 282 201
- Spedite via fax al +39 051 282 323
- Spedite questo coupon compilato a: BolognaFiere UR Marketing & Promozioni Pza Costituzione 6, 40128 Bologna

Si garantisce la massima riservatezza dei dati personali forniti e la possibilità di richiedere gratuitamente la rettifica o la cancellazione scrivendo a BolognaFiere, Pza Costituzione 6, 40128 Bologna

Forme di pagamento
- ☐ Accredito sul c/c bancario n. 2500 presso ROLO Banca 1473, Filiale 42 di Bologna, ABI 3556 - CAB 02460 (allegare copia del bonifico all'ordine)
- ☐ Assegno allegato, intestato a Ente Fiera di Bologna
- ☐ Carta di Credito ☐ Amex ☐ Visa ☐ Eurocard/MasterCard ☐ Diners

Nr. carta |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_|
Scadenza |_|_|/|_|_| Firma _____ (l'ordine non è valido se non è firmato)
☐ Fatturare all'intestatario Codice Fiscale/Partita IVA:
☐ Fatturare all'azienda |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Volumi scelti:
☐ Certificazione L. 15.000 ☐ Società di Professionisti L. 15.000 ☐ Pareti Ventilate L. 15.000

Spese di spedizione a carico del destinatario

Sant'Agostino Gres Porcellanato: quando non c'è si vede.

Se cerchi nuovi stimoli creativi per dare completezza e risalto alle tue idee, scegli l'originale gamma compositiva del Gres Porcellanato Sant'Agostino: eccezionali qualità tecniche, infinite combinazioni cromatiche, grande disponibilità di formati e decori. Il Gres Porcellanato Sant'Agostino aggiungerà ai tuoi lavori quel quid in più che fa la differenza. Telefona e richiedi il "Nuovo Catalogo Generale Sant'Agostino": la differenza salta all'occhio.

Numero Verde 800-854091

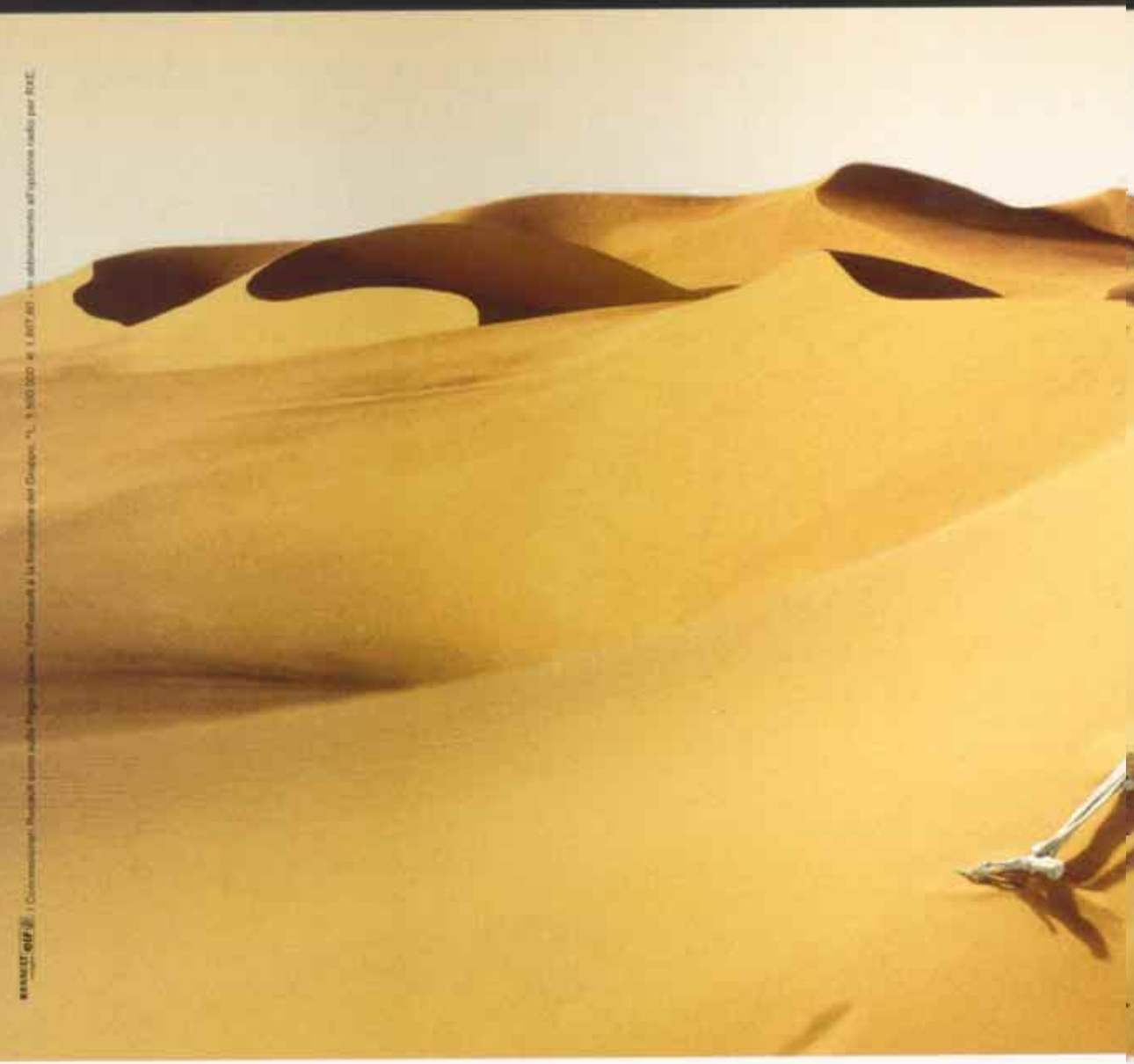
www.ceramicasantagostino.it / E-mail: info.italia@ceramicasantagostino.it

SANT'AGOSTINO GRES PORCELLANATO

ceramica SANT'AGOSTINO
Il piacere di abitare

Al bivio bisognava svoltare a destra.

(La prossima vita scegliete una Laguna con il sistema di navigazione satellitare Carminat).



www.renault.it

La vita è piena di incroci. Per non sbagliare, scegliete una Laguna con il sistema di navigazione satellitare Carminat. Carminat è una vera e propria guida, che vi aiuta attraverso istruzioni sia vocali, che visualizzate su uno schermo a colori da 5". Tantissime informazioni geografiche e turistiche contenute su un'ampia gamma di Cd-Rom (uno per ogni Paese), per coprire tutte le strade che vorrete percorrere con la vostra Laguna. E se Carminat è il sistema più avanzato per raggiungere le vostre mete, sappiate che non è affatto irraggiungibile. (Certi errori possono costare molto di più).

Renault Laguna.

MOTORI BENZINA			DOTAZIONI
1.6	16v	110 cv	Di serie su tutta la gamma: ABS, airbag lato conducente e passeggero, airbag laterali, servosterzo, sistema antiavviamento e climatizzatore automatico. Carminat è in opzione* su RXE, 2.0 16v e Fairway, di serie su Initiale.
1.8	16v	120 cv	
2.0	16v	140 cv fas. var.	
3.0 V6	24v	194 cv	
MOTORI TURBODIESEL			
1.9	dTi	100 cv	
2.2 12V	dT	113 cv	

Energia interiore.

RENAULT
LE AUTO DA VIVERE

Lo spazio, firmato USM – Il mobile

Architettura: Luigi Snozzi: Palestra del liceo, Monte Carasso, 1984
Scenografia e foto: Balthasar Burkhard, 1990

Joint s.r.l., Piazza Borromeo 12, I-20123 Milano
Telefono 02 806 8871, Telefax 02 720 00756

USM U. Schärer Söhne AG, CH-3110 Münsingen
Telefono ++41 31 720 72 72, Telefax ++41 31 720 72 38, www.usm.com

USM
Sistemi di arredamento

NEWS

Sommario / *Contents*

Generazione Z al P.S.1 di Long Island	1	*Generation Z at Long Island City's P.S.1*
La "fotografia umanistica" di Rosenblum	2	*Rosenblum's "humanistic photography"*
Architettura multimediale per il XXI secolo	3	*Multimedia architecture for the XXIst century*
Centenario della nascita di Lucio Fontana	4	*Centennial of Lucio Fontana's birth*
La televisione in mostra a Barcellona	5	*The television on view in Barcelona*
L'architettura a Napoli fra le due guerre	6	*Architecture in Naples between the two wars*
Edizione 1999 del Premio Pritzker	7	*1999 Pritzker Prize*
Dalla Toscana all'Europa di Eiffel	8	*From Tuscany to the Europe of Eiffel*
A Bellini il Best Building Project Award 1998	9	*Bellini gets Best Building Project Award 1998*
Rio de Janeiro/Venezia: città d'acqua	10	*Rio de Janeiro/Venice: cities on the water*
Duo di designer francesi	11	*Duo of French designers*
Vincitori del concorso Sturmundplastic	12	*Winners of the Sturmundplastic competition*
Risultati del concorso Joseph Frank	13	*Results of the Joseph Frank competition*
I 'legni' di Balkenhol a Trento	14	*'Woods' by Balkenhol in Trento*
Il design al servizio del verde da appartamento	15	*Design at the service of apartment green*
I gioielli di Andrea Branzi	16	*Andrea Branzi's jewels*
Il disegno della maniglia	17	*To design handles*
Marmo in casa	18	*Marble in the home*
5 colori per il personal computer	19	*5 colours for the personal computer*
Nuova luce per Sant'Ambrogio	20	*New light for St. Ambrose*
Nuove idee per Internet	21	*New ideas for the Internet*
Attualità del mattone a vista	22	*The up-to-dateness of facing bricks*
Piastrelle ricamate	23	*Embroidered tiles*
Aqva Veneziana	24	*Venetian Aqva*
Partnership tra Bitron e Siedle	25	*Partnership between Bitron and Siedle*
Donne d'acqua	26	*Women in water*
CAD per il disegno assistito	27	*CAD for assisted design*
Zaha Hadid vince a Roma	28	*Zaha Hadid wins in Rome*
Arturo Tosi. Natura ed emozione	29	*Arturo Tosi. Nature and emotion*
Arte istantanea a Milano	30	*Instant art in Milan*
Poesia visiva a Orvieto	31	*Visual poetry in Orvieto*
Premio Giovani dell'Accademia di Berlino	32	*Berlin Academy Prize for Youngsters*
Novità per il bagno	33	*Novelties for the bathroom*
In difesa del prato	34	*In defense of lawns*
Ricerca tecnologica ed educazione	35	*Technological research and education*
Una parete trasparente	36	*A transparent wall*
Un marchio per la sicurezza	37	*A trademark for safety*
L'eleganza di Montebianco	38	*Montebianco's elegance*
Pavimenti galleggianti melaminici	39	*Melaminic floating floors*
Tre premi per d line	40	*Three prizes for d line*

Generazione Z al P.S.1 di Long Island City (1
Generation Z at Long Island City's P.S.1

1

"Generation Z", una mostra collettiva di artisti contemporanei sotto i trentacinque anni di età, è aperta per tutto il mese di giugno presso il Centro di Arte contemporanea P.S.1 di Long Island City nel Queens, New York. Si tratta di un'indagine su ciò che definisce una generazione: come e perché si sviluppano nuove sensibilità che prendono il posto delle precedenti? È una manifestazione in progress che si sposterà a Bruxelles dove altri artisti si uniranno. Fra i ventitré attuali si contano: la statunitense Anna Gaskell; Jonathan Meese, un gallese che vive in Germania; dall'Austria Elke Krystufek; Tommi Grönlund e Petteri Nisunen, che vengono dalla Finlandia e dalla Spagna; Mosweka A. Langa, un artista sudafricano che vive in Olanda; lo slovacco Boris Ondreicka e lo sloveno Marko Peljhan. La maggior parte dei lavori presentati è concepita e percepita attraverso un processo interattivo che impegna l'artista e il pubblico. Due sono i tipi di approccio estetico che si riscontrano nei lavori in mostra. Il primo è un metodo tipo collage che permette di conservare i colori, le 'perversioni' e le contraddizioni dell'iconografia culturale contemporanea. Meese ricostruisce la camera da letto di un adolescente per il Dioniso del nostro tempo. Tutte le superfici disponibili sono ricoperte da manifesti di stelle del cinema, da copertine di album musicali, da immagini di Nietzsche, del Marchese de Sade, di Caligola, di Nerone, di Poe. Il secondo approccio è molto più circoscritto. Grönlund e Nisunen rendono concreta l'elettricità. Il pezzo sonoro da loro creato in collaborazione è a tempo e senza tempo. L'elettricità, eterna e ingannevole, è oggi l'impulso che sta dietro ogni comunicazione urgente. Nelle umide, oscure volte sotto la galleria primitivi piatti satellite bianchi si impegnano in un eletto discorso attraverso lo spazio.
P.S.1: tel. +1-718-7842.084, fax +1-718-4829.454, E-mail: psl.org. *Suzan Wines*

"Generation Z", *a group exhibition of contemporary artists under thirty-five years of age runs through June at P.S.1 Contemporary Art Center in Long Island City, Queens, NY. The show is an investigation of what defines a generation. How and why new sensibilities develop and replace former trends? It is a work in progress that will travel to Brussels where other artists will join. Among the 23 artists, the P.S.1 show includes, Anna Gaskell from the U.S., Jonathan Meese a Welshman living in Germany, Elke Krystufek of Austria, Tommi Grönlund and Petteri Nisunen of Finland and Spain, South African artist Mosweka A. Langa currently living in Holland, Boris Ondreicka of Slovakia and Marko Peljhan from Slovenia. The majority of the work is conceived and perceived through an interactive process that engages artist, audience or both. There are two esthetic approaches in the exhibition. The*

2

first is a collage-like method that preserves the colors, perversions and contradictions of contemporary cultural iconography. Meese builds the teenage bedroom for today's Dionysius. Every surface is covered with posters of movie stars, album jackets, pictures of Nietzsche, the Marquis de Sade, Caligula, Nero, Poe. The other approach is much more reduced. Grönlund and Nisunen make electricity concrete. Their collaborative sound – piece is both timely and timeless. Electricity, eternal and illusive becomes the essential pulse behind every urgent communication. In the dank dark vaults pristine white satellite dishes engage in a high-pitched discourse across the space. P.S.1: tel. +1-718-7842.084, fax +1-718-4829.454, E-mail: psl.org. Suzan Wines

1 Tommi Grönlund e Petteri Nisunen, ***Installazione sonora con riflettori,*** **1998.**
Tommi Grönlund and Petteri Nisunen, **Soundinstallation with reflectors,** ***1998.***

2 Jonathan Meese, ***Ahoy Angst,*** **1998, installazione con manifesti, foto, copertine e video (foto di J. Littkeman).**
Jonathan Meese, **Ahoy Angst,** ***1998, installation with posters, photos, covers and video (photo by J. Littkeman).***

La "fotografia umanistica" di Rosenblum (2
Rosenblum's "humanistic photography"

Figlio di ebrei rumeni, Walter Rosenblum cresce durante gli anni della Depressione nel Lower East Side di Manhattan. Si accosta alla fotografia attraverso il Boys Club e aderisce alla Photo League, un'organizzazione progressista composta da volontari. Questi anni sono segnati dall'incontro con Lewis Hine, un sociologo che documentò attraverso la fotografia la vita degli immigranti, e con Paul Strand, pioniere dei reportage moderni. Rosenblum ne deriva, da una parte, il concetto di fotografia come strumento di sensibilizzazione sociale e, dall'altra, come progetto sperimentale. A 19 anni realizza *Pitt Street,* un lavoro che colpisce per la sua maturità, raccontando un'esistenza di stenti tra gli emigranti di Williamsburg. In primo piano Rosenblum mette il sentimento di solidarietà che nasce nella comunità piuttosto che la miseria. La "fotografia umanistica" di Walter Rosenblum è in mostra fino al 27 giugno a Padova presso la Galleria Civica. La rassegna è stata curata da Paola Bergna, Walter Liva e Naomi Rosenblum, moglie del fotografo. Il Catalogo è edito da Motta Editore. Galleria Civica: tel. +39-049.820.4543, fax +39-49.820.4545.

1

Son of Rumanian Jews*, Walter Rosenblum grew up during the Depression on the Lower East Side of Manhattan. He got interested in photography through the Boys Club and joined the Photo League, a progressive organization made up of volunteers. These years were landmarked by a meeting with Lewis Hine, a sociologist who documented the life of immigrants through photographs, and Paul Strand, a pioneer of modern reportages. Rosenblum learned to use the photograph, on the one hand, as a tool for arousing public awareness of social problems and, on the other, as an experimental project. At the age of 19, he created* Pitt Street, *a work that was striking for its maturity, narrating the hand-to-mouth existence of Williamsburg emigrants. But Rosenblum spotlighted the feeling of solidarity that thrived in the community in place of misery. Walter Rosenblum's "humanistic photography" is on view until June 27th in Padua at the Civic Gallery. The show was curated by Paola Bergna, Walter Liva and Naomi Rosenblum, the photographer's wife. The catalogue was published by Motta Editore. Galleria Civica: tel. +39-049.820.4543, fax +39-49.820.4545.*

2

1 Walter Rosenblum, *Ragazzo sul tetto, Pitt Street,* 1950.
Walter Rosenblum,* Boy on a roof, Pitt Street, *1950.

2 Walter Rosenblum, *Lo sbarco in Normandia,* 1944.
Walter Rosenblum,* The Normandy landing, *1944.

3 Mariko Mori, *Kumano*, installazione multimediale, 1998.
Mariko Mori,* Kumano*, multimedia installation, 1998.

Un'architettura multimediale per il XXI secolo (3
Multimedia architecture for the XXIst century

Mariko Mori ha ideato per la Fondazione Prada di Milano *Dream Temple,* una struttura architettonica multimediale prefiguratrice del ventunesimo secolo (fino a fine giugno). Un video 3D proiettato all'interno dello spazio virtuale di un tempio trasparente contemporaneo, con riferimenti all'iconografia giapponese, trasporta il visitatore in una zona che gli consente un'esperienza attiva e lo rende parte integrante dell'opera stessa. Realizzata in collaborazione con designer italiani e con tecnici americani e giapponesi, nelle intenzioni dell'autrice *Dream Temple* vuole proporre una scommessa per il prossimo secolo: l'equilibrio tra la civilizzazione ottenuta a spese della natura, la crescente entropia e la Terra, giunta al limite delle sue risorse. Alla base del progetto, tre temi: energia, meditazione e tecnologia. Mariko Mori (Tokyo, 1967), è tra gli artisti più innovativi nel campo dell'arte multimediale. La sua produzione è caratterizzata da un complesso immaginario nel quale convergono cultura tecno-pop, tradizione orientale e scienza. Prada: tel. +39-02.5467.0216, fax +39-02.5467.0258.

Mariko Mori *ideated* Dream Temple *for the Prada Foundation of Milan. A multimedia architectural structure, it prefigures the twenty-first century (until the end of June). A 3D video, projected inside the virtual space of a contemporary transparent temple, with references to Japanese iconography, transports the visitor into the midst of an active experience, making him an integral part of the work. Executed in collaboration with Italian designers and American and Japanese engineers,* Dream Temple *was intended by its author to offer a gamble for the upcoming century – the balance among our civilization achieved at the expense of nature, growing entropy and the Earth, arrived at the limit of its resources. Underlying the project are the three themes of energy, meditation and technology. Mariko Mori (Tokyo, 1967) is one of the most innovative artists in the field of multimedia art. His output is characterized by an imaginary complex in which techno-pop culture, oriental tradition and science converge. Prada: tel. +39-02.5467. 0216, fax +39-02.5467.0258.*

3

Domus 816 Giugno *June* '99 Notizie *News*

Milano celebra il centenario dalla nascita di Lucio Fontana (4
Milan celebrating the centennial of Lucio Fontana's birth

Oltre quattrocento opere esposte in cinque differenti mostre aperte contemporaneamente fino al 20 giugno propongono il più grande e completo itinerario nell'arte di Lucio Fontana che sia mai stato realizzato sino a oggi. Promosse dalla Fondazione Fontana con il contributo di Enel, le mostre sono allestite presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, il Museo Diocesano, il Padiglione d'Arte Contemporanea, il Teatro alla Scala e la Triennale. A Brera, il "Laboratorio Fontana" documenta le esperienze formative dell'artista dal 1915 al 1930 e il formarsi dei suoi ideali spazialisti negli anni '40. Il Museo Diocesano, con "Lucio Fontana, Oltre la Materia", si focalizza sui temi sacri. Il PAC si occupa di "Idee e Capolavori", proponendo una lettura della genesi e del 'funzionamento' di opere-capolavoro nel percorso creativo di Fontana. Il Museo Teatrale alla Scala ospita l'unico intervento di Fontana riservato al teatro: il bozzetto per il *Ritratto di Don Chisciotte,* balletto su musiche di Goffredo Petrassi, oltre a 37 fogli con disegni per la scenografia e figurini dei personaggi. Infine, "Lucio Fontana, la Triennale, la Luce", con sede alla Triennale, ricostruisce dal 1933 al 1964 i rapporti dell'artista con questa istituzione.

Over four hundred *works, on view at five different shows open at the same time until June 20th, offer the most complete journey through Lucio Fontana's art that has ever been staged. Promoted by the Fontana Foundation, with a contribution from Enel, the shows have been staged at the Brera Fine Arts Academy, Diocesan Museum, Contemporary Art Pavilion, La Scala Theater and Triennale. At Brera, the "Fontana Laboratory" documents the artist's formative experience from 1915 to 1930 and the formation of his spatial ideals during the '40s. The Diocesan Museum, with "Lucio Fontana, Beyond Material", focusses on sacred themes. The PAC deals with "Ideas and Masterpieces", by offering a reading of the genesis and 'function' of masterpieces on Fontana's creative itinerary. The La Scala Theatrical Museum is hosting the only work he did for the theater – the sketches for* Portrait of Don Quixote*, a ballet to music by Goffredo Petrassi, as well as 37 sheets with drawings for the stage sets and costumes of personages. "Lucio Fontana, the Triennale, Light", mounted at the Triennale, reconstructs his relations with this institution from 1933 to 1964.*

4

4 Lucio Fontana, *Concetto spaziale,* in mostra alla Triennale di Milano.
***Lucio Fontana,* Spatial concept, *on view at the Milan's Triennale*.**

5 Lucio Fontana, *Testa di ragazza,* in mostra a Brera.
Lucio Fontana,* Head of a Girl, *on display at Brera.

6 Ophra Winfrey, nella sezione "Persuasori" della mostra "TV World", al Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona .
Ophra Winfrey, in the "Persuaders" section of the "TV World" show, Centre de Cultura Contemporánia, Barcelona.

5

Il mondo della televisione in mostra a Barcellona (5
The world of television on view in Barcelona

Il Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona presenta fino alla fine di luglio "TV World", mostra curata da Jordi Balló e Manuel Huerga sulla cultura televisiva internazionale. Elemento imprenscindibile nel mondo attuale, la TV ha trasformato sottilmente i comportamenti umani, costruendo una rete simbolica di relazioni; le persone, isolate nelle loro case, inconsciamente si ritrovano unite via etere. Del resto, questi anni sono ricordati anche attraverso i "grandi eventi televisivi" che hanno modificato il nostro modo di relazionarci alla realtà: la partecipazione visiva attraverso la televisione è diventata molto più importante che vivere la situazione stessa. "Una utopia contemporanea: essere ovunque senza muoverci dalla nostra poltrona". Centre de Cultura Contemporánia: tel. +34-93-3064.100, fax +34-93-3064.101, Internet: www.cccb.org

The Barcelona *Center of Contemporary Culture is presenting "TV World" until the end of July, a show curated by Jordi Balló and Manuel Huerga on international television culture. An element that forms an integral part of our presentday world, it has subtly transformed human behaviour patterns, by building a symbolic network of relationships. People, isolated in their homes, have unconsciously found themselves brought back together via the ether. Indeed, these years have been remembered through "great televised events", which have changed our way of relating to reality. Visual participation through television has become much more important than experiencing the situation ourselves. "A contemporary Utopia – going everywhere without budging from our easy-chairs". Centre de Cultura Contemporánia: tel. +34-93-3064.100, fax +34-93-3064.101, Internet: www.cccb.org*

6

L'architettura a Napoli fra le due guerre (6
Architecture in Naples between the two wars

La dizione "architettura fra le due guerre" deriva dalla definizione scelta da Cesare De Seta nel suo libro *La cultura architettonica fra le due guerre* (1972) per descrivere quei progetti tradizionalmente bollati come 'fascisti'. Un'analisi che, dopo aver innescato nel passato un dibattito articolato si sposta ora su Napoli con la mostra "L'architettura a Napoli tra le due guerre" (fino al 27 giugno). Allestita da Ugo Carughi presso l'Appartamento Storico del Palazzo Reale, approfondisce le modalità secondo le quali l'aspirazione napoletana per una architettura moderna si sia confrontata con una città storica stratificata. Nel periodo preso in esame Napoli si trasforma completamente attraverso un programma di opere pubbliche e private, come il Palazzo delle Poste di Vaccaro e Franzi e la Stazione Marittima di Bazzani, che emblematicamente ne rappresentano il nuovo volto. In questa epoca di fermenti i linguaggi si intrecciano: l'accademia di Canino e Pane, l'avanguardia razionalista di Cosenza e Cocchia, l'architettura di regime di Piacentini, Giovannoni e Bazzani, e la tradizione ecclettica di Avena, Franco e Guerra. La mostra si avvale di una puntuale ricognizione fotografica realizzata da Luciano Romano. Il catalogo, curato da Cesare de Seta, è edito da Electa Napoli. Palazzo Reale: tel. +39-081.580.8334, fax +39-081.403.561.

***The phrase "architecture** between the two wars" comes from a definition given by Cesare De Seta in his book,* Architectural Culture Between the Two Wars *(1972) to define projects branded by tradition as 'Fascist'. An analysis which, after sparking an elaborate debate in the past, has now shifted to Naples through a show entitled "Architecture in Naples between the two Wars" (until June 27th). Staged by Ugo Carughi at the Historic Apartment of the Royal Palace, it explores the ways in which Neapolitan aspiration toward modern architecture had to face up to a stratified historic city. During this period, Naples was completely transformed through a program of public and private works, such as Vaccaro and Franzi's Post Office Building and Bazzani's Maritime Station, which emblematically represent a new face for the city. A ferment of intertwining languages – the academy of Canino and Pane, the rationalist avantgarde of Cosenza and Cocchia, the regime architecture of Piacentini, Giovannoni and Bazzani and the eclectic tradition of Avena, Franco and Guerra. The show has the benefit of highly accurate photo reconnaissance by Luciano Romano. The catalogue, curated by Cesare de Seta, was published by Electa Naples. Palazzo Reale: tel. +39-081.580.8334, fax +39-081.403.561.*

1

1 La stazione Marittima di Napoli progettata da Cesare Bazzani tra il 1933 e il 1936.
The Naples Maritime Station designed by Cesare Bazzani between 1933 and 1936.

Dalla Toscana all'Europa di Gustave Eiffel (8
From Tuscany to the Europe of Gustave Eiffel

La Tour Eiffel, capolavoro dell'ingegneria in ferro e delle costruzioni del XIX secolo, nonché simbolo della modernità nell'Europa della rivoluzione industriale, è la principale protagonista della mostra monografica allestita nell'Archivio di Stato di Firenze e aperta fino al prossimo 8 luglio. Nata nel 1889 per celebrare il primo centenario della Rivoluzione Francese nel corso dell'Esposizione Universale di Parigi la torre, invece di essere smantellata come previsto, è diventata il monumento simbolo della Parigi moderna.
È inoltre utilizzata come osservatorio, antenna radio e televisiva, ufficio telegrafico, laboratorio per lo studio delle correnti aeree, della caduta dei gravi e della meteorologia. Tutte queste funzioni sono documentate nella mostra di Firenze grazie ai documenti dell'archivio della Société Nouvelle d'Exploitation de la Tour Eiffel. Presentate anche carte degli archivi personali e della famiglia di Gustave Eiffel. L'esposizione, inoltre, comprende una sezione dedicata alla tradizione ingegneristica toscana, sensibile soprattutto dalla prima metà dell'Ottocento alle sollecitazioni provenienti dal resto d'Europa.
Archivio di Stato di Firenze: tel.+39-055.263.201.

***The Eiffel Tower,** a masterpiece of engineering in iron and constructions of the XIXth century, as well as a symbol of the modernity in Europe of the industrial revolution, is the principal protagonist of the monographic show staged at the Florence State Archives, open until the 8th of July 1999. Born in 1889 to celebrate the first centennial of the French Revolution in the course of the Universal Exposition in Paris, the tower, instead of being dismantled, as planned, became the symbolic monument of modern Paris.*
It is also used as an observatory, radio and television antenna, telegraphic office and laboratory for the study of air currents and meteorological phenomena. All these functions are documented at the Florence show thanks to documents in the archives of the Eiffel Tower's Société Nouvelle d'Exploitation. Also being presented are papers from the personal archives and family of Gustave Eiffel. The exhibition includes a section dedicated to the Tuscan engineering tradition, which was sensitive to stimuli pouring in from the rest of Europe from the first half of the nineteenth century on. State Archives of Florence: tel. +39-055.263.201.

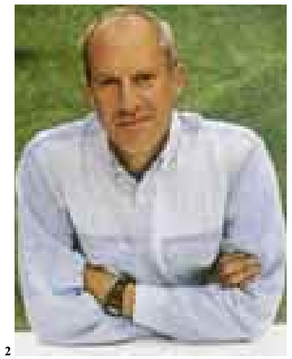
3

3 la Tour Eiffel di Parigi, protagonista della mostra all'Archivio di Stato di Firenze.
Paris's Eiffel Tower, protagonist of the show at the Florence State Archives.

Edizione 1999 del Premio Pritzker (7
1999 Pritzker Prize

Una giuria composta da commissari prestigiosi, quali J. Carter Brown, Giovanni Agnelli, Ada Louise Huxtable, Toshio Nakamura, Jorge Silvetti, Lord Rothschild e Bill Lacy, ha dichiarato Sir Norman Foster vincitore del Premio Pritzker edizione 1999. Un riconoscimento importante che si riconferma nella scelta simbolica di Berlino, capitale della Germania riunita, come sede della cerimonia di premiazione.
Foster, che recentemente ha portato a termine il restauro del nuovo Reichstag tedesco, riceverà il 7 giugno nella rotonda neoclassica dell'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel un medaglione in bronzo, inciso secondo motivi iconografici che si rifanno a Louis Sullivan, e un assegno di 100.000 dollari. I giurati hanno espresso le loro motivazione nella consapevolezza che l'architettura di Foster intende perseguire non solo un concetto complessivo di bellezza e funzionalità ma anche, e soprattutto, il benessere di coloro che saranno, in ultima analisi, gli utenti.
Inoltre, Jorge Silvetti, direttore del dipartimento di Architettura della Harvard University, ha sottolineato come Foster abbia spinto l'architettura verso nuovi ed estremi limiti sia nei cambi di scala che nell'ampio spettro dei programmi funzionali, sempre mantenendo a livelli ottimali l'attenzione per il particolare, un elemento che normalmente si ritrova soprattutto in studi professionali di dimensioni contenute.

***A jury made up** of prestigious members, as J. Carter Brown, Giovanni Agnelli, Ada Louise Huxtable, Toshio Nakamura, Jorge Silvetti, Lord Rothschild and Bill Lacy, has declared Sir Norman Foster the winner of the 1999 Pritzker Prize. An important award that was reconfirmed in the symbolic choice of Berlin, riunited Germany's capital, as the venue for the award ceremony. Foster, who recently finished restoring the new German Reichstag, will receive, on the 7th of June, in the neoclassic rotunda of Karl Friedrich Schinkel's Altes Museum, a bronze medal, engraved with iconographic motifs reminiscent of Louis Sullivan, and a check for 100.000 dollars. Members of the jury said the reasons for their choice lay in an awareness that Foster's architecture intends to pursue not only an overall concept of beauty and functional prowess but also, above all, the well-being of those who will, in the last analysis, be its users.*
Jorge Silvetti, chairman of the Department of Architecture of Harvard University, emphasized, moreover, the fact that Foster has pushed architecture toward new and extreme limits in both changes of scale and an ample spectrum of functional programs, while zeroing in on detailing, an element that usually can be found especially in small-dimensioned professional studios.



2

2 Sir Norman Foster, vincitore del Premio Pritzker 1999 (foto di Andrew Ward).
Sir Norman Foster, winner of the 1999 Pritzker Prize (photo by Andrew Ward).

A Bellini il Best Building Project Award 1998 (9
Bellini gets Best Building Project Award 1998

Mario Bellini ha vinto il "Best Building Project Award 1998" grazie al progetto per la nuova sede americana della Natuzzi a High Point, nella Carolina del Nord. L'edificio ospita gli uffici e lo show-room della consociata americana della Natuzzi, il più grande produttore italiano nel settore dell'imbottito e leader mondiale nel segmento dei mobili in pelle. La forma dell'edificio di High Point evoca quella di una nave, a immagine dell'avventura americana del Gruppo Natuzzi su un mercato che si è rivelato strategico per la sua crescita. Per dimensioni – 10.000 mq di cui 8000 adibiti a esposizione e 2000 a uffici – e tipologia – ridotta base di appoggio e una parete "a spancio" – il palazzo ha richiesto l'impiego di tecnologie particolari e si presenta come una vera e propria sfida alle tecniche costruttive tradizionali. All'interno, i tre piani sono suddivisi per stili, rivestimenti, funzioni e corredati di strumenti di comunicazione e merchandising.

***Mario Bellini** won the "Best Building Project Award 1998" for his design for the new American headquarters of the Natuzzi at High Point in North Carolina. The building houses the offices and show-rooms of Natuzzi's American associate, Natuzzi being Italy's biggest producer in the upholstery sector and a world leader in the leather furniture segment. The form of the building in High Point brings to mind that of a ship, as an image of the Natuzzi group's American adventure on a market that is strategic for the company's growth. As regards the dimensions of the edifice – 10.000 square meters, 8000 of which have set aside for exhibitions and 2000 for offices. The building called for the use of special technologies and constitutes a challenge to traditional constructive techniques. Three floors have been divided up according to style, facings and functions and are equipped with communication and merchandising instruments.*

4

4 La sede Natuzzi a High Point, Norh Carolina (U.S.A.), un progetto di Mario Bellini.
Natuzzi headquarters in High Point, North Carolina (U.S.A.) designed by Mario Bellini.

Rio de Janeiro/Venezia: città d'acqua (10
Rio de Janeiro/Venice: cities on the water

Dal 25 luglio al 1 agosto le delegazioni veneziane e brasiliane si incontreranno a Rio de Janeiro per iniziativa del Centro Città d'Acqua. I rappresentanti di istituzioni pubbliche e private saranno chiamati a discutere delle problematiche comuni alle due città quali: la tutela delle acque, il sistema dei trasporti intermodali, la manutenzione della città, la questione portuale, la gestione del turismo, la tutela delle aree storiche e la riqualificazione del lungomare. Questa visita è aperta ai professionisti interessati che potranno unirsi alla delegazione ufficiale. In concomitanza, la rivista edita dal Centro, *Aquapolis,* sarà pubblicata dal Comune di Rio in lingua portoghese; comprenderà gli interventi del sindaco Luiz Paulo Conde e del pro-sindaco al centro storico, Augusto Ivan de Freitas Pinheiro.
Centro Città d'Acqua: tel. +39-041.5230.428, fax +39-041.5286.103, E-mail: citiesonwater@iuav.unive.it

***Venetian and Brazilian** delegations will meet in Rio de Janeiro from the 25th of July to the 1st of August through an initiative by the Center of the Cities on the Water. Representatives of institutions, both public and private, will be called upon to discuss problems the two cities have in common, such as safeguarding water, the intermodal transportation system, city maintenance, the harbour issue, management of tourism, protection of historic areas and requalification of the waterfront. This visit is open to interested professionals, who will be able to get together with the official delegation. In association with the visit, a magazine called* Aquapolis, *published by the Center, will be put out by the Commune of Rio in Portuguese. In it you will find speeches by the mayor, Luiz Paulo Conde, and vice mayor at the historic center, Augusto Ivan de Freitas Pinheiro. Centro Città d'Acqua: tel. +39-041.5230.428, fax +39-041.5286.103, E-mail: citiesonwater@iuav.unive.it*

5

5 Vista della Laguna Rodrigo de Freitas di Rio.
View of the Rio's Rodrigo de Freitas Lagoon.

Duo di designer francesi (11
Duo of French designers

Diplomati nel 1990 alla Scuola Regionale di Belle Arti di Saint-Etienne, Sylvie Fillère e Jean-François Dingjian hanno vinto la Bourse Agora 1997 e hanno costruito in fretta una carriera di successo. In particolare, il duo ha realizzato numerosi e interessanti progetti tra il 1996 e il 1998. Vari i mobili e gli oggetti disegnati per diverse ditte, tra cui l'attaccapanni essenziale della collezione «Bourse Agora», costituito da anelli schiacciati oblunghi collocati in posizione alternata verticale e orizzontale. Quattro gli allestimenti di esposizioni, tre a Saint-Etienne e una a Lione; vari progetti di sistemazione di spazi pubblici e privati, sia interni che esterni, come le aree per l'accoglienza dell'impresa Borde SA o la salita Bouillet a Saint-Etienne. Fillère e Dingjian hanno ideato il contenuto redazionale e la concezione grafica della rivista *Azimuts* – fondata nel 1991 – e hanno partecipato, tra il 1992 e il 1998, a numerose mostre in città importanti come Barcellona, Siviglia, Parigi, Marsiglia e Stoccolma.

__Having graduated in 1990__ from the Regional School of Fine Arts in Saint-Etienne, Sylvie Fillère and Jean-François Dingjian won the Bourse Agora 1997 (scholarship) and plunged into a career that zoomed them to the heights of success almost immediately. The two created numerous intriguing designs from 1996 to 1998. Various furniture pieces and objects were designed for different companies, one of which was an essential clothes tree from the «Bourse Agora» collection, comprising flattened oblong rings alternately located in vertical and horizontal positions. Four settings were created for exhibitions, three at Saint Etienne and one at Lyons. Various projects for systematizing spaces, both public and private, whether interior or exterior, like the hospitality areas at the Borde SA company or the Bouillet ascent at Saint Etienne. Fillère and Dingjian also ideated the editorial content and graphic conception of Azimuts magazine – founded in 1991 – and took part, between 1992 and 1998, in numerous shows in important cities like Barcelona, Seville, Paris, Marseilles and Stockholm.

1 Tavolo in legno di Sylvie Fillère & Jean-François Dingjian, collezione «Bourse Agorà».
Table in wood by Sylvie Fillère and Jean-François Dingjian, «Bourse Agorà» collection.

2 Lampada «Uff...», un progetto di Studio Colore per Sturmundplastic.
«Uff...» lamp, designed by Studio Colore and produced by Sturmundplastic.

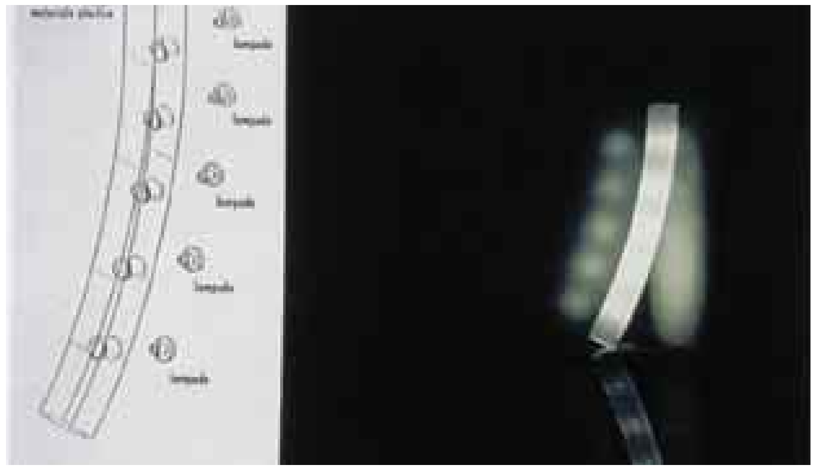
3 "Fold-out balcony" (balcone pieghevole), un progetto di Karin Christof; può essere aggiunto a strutture esistenti come elemento mobile di espansione dello spazio.
"Fold-out balcony" designed by Karin Christof; added to existing structures, it works as space expansion mobile element.

4 Due teste femminili (1998): sculture di Stephan Balkenhol.
Two female heads (1998): sculptures by Stephan Balkenhol.

Vincitori del concorso "Sturmundplastic" (12
Winners of the "Sturmundplastic" competition

Lo Studio Colore di Tokyo, composto da Akira Metoki, Giuliana Succo e Sergio Viotti, si è aggiudicato il primo premio al concorso "Sturmundplastic" con la lampada «Uff...», a effetto lama di luce nella notte. Il secondo premio è stato assegnato a Paola Fachin di Venezia, ideatrice di «Lauryn», una sedia impilabile che forma una scultura moderna. Infine Mario Caldarelli, Denis Sicchiero e Silvia Gatti di Como hanno ricevuto il terzo premio con i tavoli modulari «Madiap». I progetti vincitori sono stati esposti al Fuori salone Alterpoint e sono in produzione e distribuzione presso Sturmundplastic: tel. +39-02.8942.0191, fax +39-02-8942.8358.

__Studio Color__ in Tokyo, made up of Akira Metoki, Giuliana Succo and Sergio Viotti, won first prize for its entry in the "Sturmundplastic" competition – a lamp called «Uff...», that produces a shaft-of-light effect at night. Second prize was awarded to Paola Fachin of Venice, ideator of «Lauryn», a stackable chair that forms a modern sculpture. Lastly, Mario Caldarelli, Denis Sicchiero and Silvia Gatti of Como received third prize for their modular tables dubbed «Madiap». The prize-winning entries were on display at the Alterpoint Fuori salone and are produced and distributed at Sturmundplastic: tel. +39-02.8942.0191, fax +39-02-8942.8358.



Risultati del concorso "Joseph Frank 1998" (13
Results of the "Joseph Frank 1998" competition

"Furniture up to Date" era il tema del concorso "Joseph Frank 1998", organizzato dalla Società austriaca per l'architettura GFA e dedicato al furniture design. Aperto a studenti e professionisti nell'ambito dell'architettura e del design industriale e d'interni, l'iniziativa ha visto la partecipazione di 112 concorrenti, in gran parte provenienti dall'Austria e dalla Germania. Karin Christof di Vienna e Marion Wicher di Graz, con i progetti "fold-out balcony" e "s'quer, container component", si sono aggiudicati *ex aequo* il primo premio di 40.000 ATS. La giuria, presieduta da Irmgard Frank, ha selezionato i progetti vincitori per la loro capacità di interpretare in modo originale le attuali tendenze del vivere e di dare un significato inedito all'espressione "up to date". Maggiori informazioni sono a disposizione in Internet: www.aaf.or.at/oegfa/

__"Furniture__ up to Date" was the theme of the "Joseph Frank 1998" competition, organized by the GFA Austrian Society for Architecture and dedicated to furniture design. Open to students and professionals in the sphere of architecture and industrial and interior design, the initiative saw the participation of 112 competitors, most of whom were from Austria and Germany. Karin Christoff of Vienna and Marion Wicher of Graz, with their "fold-out balcony" and "s'quer, container component" designs, tied for the first prize of 40,000 ATS. The jury, presided over by Irmgard Frank, selected the winning designs on the basis of their ability to interpret current living trends in an original way and to give a first-ever meaning to the expression, "up-to-date". More information is at everyone's disposal on the Internet: www.aaf.or.at/oegfa/

I 'legni' di Balkenhol a Trento *'Woods' by Balkenhol in Trento* (14

La Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento dedica fino al 29 agosto prossimo una mostra a Stephan Balkenhol, artista tedesco nato nel 1957 e affermato a livello internazionale. Balkenhol ha trovato nel legno il suo materiale naturale. Con mano incisiva e vigorosa scolpisce un unico tronco d'albero, trasformandolo in figure di donne, uomini e animali: tecnica e soggetti tradizionali per opere profondamente contemporanee. L'artista modella figure in legno per comunicare con immediatezza immagini del quotidiano prima selezionate e fermate con la macchina fotografica. Sensualità della figura scolpita e razionalità minimalista si fondono amalgamando differenti tendenze dell'arte contemporanea. La mostra permette di cogliere l'universo estetico di Balkenhol, che guarda spesso con ironia al mondo attuale, esponendo un'ampia selezione di opere in legno, sculture di grandi e piccole dimensioni e bassorilievi a parete. Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento: tel. +39-0461.985.511, fax +39-0461.237.033.

__The Civic Gallery__ of Contemporary Art in Trento is dedicating, until the 29th of August, an exhibition to Stephan Balkenhol, a German artist born in 1957 and successful at the international level. Balkenhol found his natural material in wood. He sculpted, with a vigourous and trenchant hand, a single treetrunk, transforming it into figures of women, men and animals – technique and traditional subjects for profoundly contemporary works. The artist shapes figures in wood to communicate, with immediacy, images from the daily routine, that have been chosen and gotten onto film with a camera. The sensuousness of the sculpted figure and minimalist rationalism fuse, amalgamating various trends of contemporary art. The show enables the onlooker to enter the aesthetic universe of Balkenhol, who often mocks the present-day world, in a wide-ranging assortment of works in wood, sculptures in dimensions, both big and small, and wall bas-reliefs. Trento Civic Gallery of Contemporary Art: tel. +39-0461.985.511, fax +39-0461.237.033.

Il design al servizio del verde da appartamento (15
Design at the service of apartment green

Enzo Mari ha disegnato per Alessi un set per piccolo giardinaggio composto da una paletta in acciaio inossidabile 18/10 ad alta resistenza, un rastrellino-svasatore e una paletta-comprimitore in solido poliammide rinforzato con fibra di vetro. La paletta in acciaio, a forma di foglia lanceolata, è particolarmente adatta per trapiantare fiori e piante da appartamento grazie alla robustezza del manico ergonomico, in alluminio pressofuso lucidato. Gli attrezzi che la accompagnano, disponibili nei colori verde o giallo, sono pensati per smuovere la terra nel vaso, arearla, concimarla, comprimerla. Ideali anche per bonsai, questi strumenti uniscono praticità e funzionalità a un design di eccezione. Alessi: tel. +39-0323.868.611, fax +39-0323.866.132.

__Enzo Mari__ has designed, for Alessi, a small-gardening set made up of a highly resistant spade in 18/10 stainless steel, a rake-spreader and a spade-compressor in solid polyamide reinforced with fiber glass. The spade in steel, in the form of a lance-shaped leaf, is eminently suited to transplanting apartment flowers and plants thanks to the sturdiness of its ergonomic handle, in glossy die-cast aluminum. The tools that accompany it, which come in green or yellow, were created for moving the earth around in the pot, airing it, fertilizing it and tamping it down. Ideal for bonsais, too, these tools join practicalness and functional prowess to an exceptional design. Alessi: tel. +39-0323.868.611, fax +39-0323.866.132.

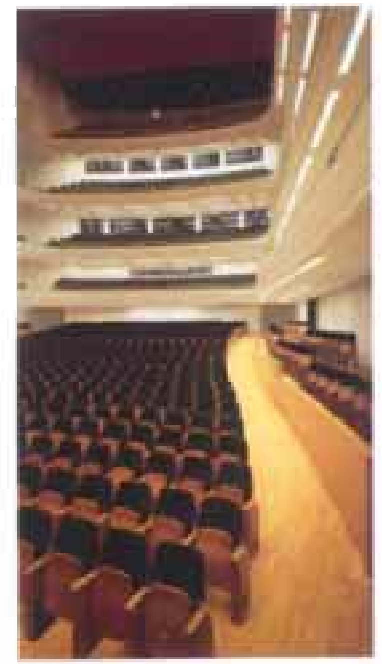
5 Paletta da giardinaggio Alessi, un progetto di Enzo Mari.
Alessi gardening spade designed by Enzo Mari.

6 Cerchietto della collezione «Silver and Gold» un progetto di Andrea Branzi per Argenturum Gallery.
Circlet from the «Silver and Gold» collection designed by Andrea Branzi for Argenturum Gallery.

I gioielli di Andrea Branzi *Andrea Branzi's jewels* (16

Volto e capo, collo, spalle e petto, parti del corpo naturalmente destinate all'ornamento con gioielli che valorizzino l'intera figura umana, diventano elementi portanti, strutturali del gioiello nelle creazioni di Andrea Branzi. Questi gioielli si avvalgono delle forme del corpo umano per la propria esibizione; nel contempo non possono che porre in risalto il sostegno mobile che ne costituisce l'armonico veicolo. Ecco allora una sorta di sintetico gazebo che poggia con due semicerchi sul petto e le spalle, a effetto di doppia collana, per ergersi parallelo alle orecchie, incorniciando il viso, fino alla sommità del capo, a reggere una sottile corona di tralci. O, ancora, un metallico cerchietto che brilla sui capelli composti, a supportare una lunga lama metallica orizzontale, simbolica via di incontro di due figure umane, una femminile, l'altra maschile, che procedono l'una in direzione dell'altra.

__Face and head,__ neck, shoulders and chest, parts of the body that are natural targets for ornamentation with jewels that upgrade the entire human figure, become supporting, structural elements for jewelry in creations by Andrea Branzi. These jewels take full advantage of the ins and outs of the human body to flaunt their beauty and uniqueness. Of course, they cannot help throwing into bold relief their support, which never stops moving and is their harmonious vehicle. So we have a sort of synthetic gazebo that rests, with two semi-circles, on chest and shoulders, producing the effect of a double strand necklace. It rises, parallel to the ears, framing the face, up to the top of the head, wreathed with a slender crown of vine-shoots. Or, a metal circlet glows on well-groomed hair, supporting a long horizontal metal blade, a symbolic path of encounter between two human figures, one female and the other male, each proceeding in the direction of the other.



JEAN NOUVEL è il progettista del Nuovo Palazzo della Cultura e dei Congressi di Lucerna.
L'auditorium contiene 1900 sedute disegnate dallo stesso Architetto e prodotte dalla DESTRO.
Le poltrone, realizzate nel rispetto delle normative europee in fatto di sicurezza, resistenza, ed ergonomia, sono composte da due scocche in multistrati di faggio a doppia curvatura che costituiscono il sedile e lo schienale; mentre i fianchi sono in MDF rivestiti sempre in faggio.
Possono avere l'interasse variabile e le fiancate sono predisposte per l'uscita dell'aria condizionata.

PALAZZO DELLA CULTURA E DEI CONGRESSI DI LUCERNA
NEW CULTURE AND CONGRESS CENTRE IN LUCERNE
JND
Jean Nouvel Design
Parigi
destro
via Marco Polo, 11 - 35020 Albignasego (PADOVA) - Italia - tel. 049.8805299 r.a.
fax 049.8805384 - e-mail: destropd@tin.it

Second International
Architecture Symposium Pontresina
15 to 17 September 1999

BIG NESS
VELOCITY &

Bigness & Velocity
The City between Dream and Trauma

Quo vadis city intoxicated by bigness and velocity? Direction New-Biedermeier, hyper-high tech or virtuoso virtuality? Three star architects search for an answer to whether the term city should be newly defined. **Sir Norman Foster. Rem Koolhaas** (in discussion). **Jacques Herzog of Herzog & de Meuron.**

They will be accompanied by internationally acclaimed personalities who also see city planning from a totally different view-point - from that of industry, society, politics, art and culture. The theme, Bigness & Velocity, will be dealt with in lectures, workshops and discussions.

For further information:
Telephone ++41 (0)81 838 83 18
pontresina@compunet.ch
www.pontresina.com (as of 5/99)
Tourist Office Pontresina/Switzerland

Our partners: Forbo, Hilti,
USM Modular Furniture Systems,
WIS Wood Industry of Switzerland,
Swissair as Official Carrier

Il disegno della maniglia *To design handles* (17

«Onda», «Laser», «Aster»: tre maniglie, tre designer, tre storie, un'azienda. Olivari raduna da anni attorno a sé i migliori designer per la progettazione delle sue maniglie, elementi identificativi di diversi stili di vita. «Onda» di Nicola Novelletto, dalla linea fluida e dall'eccellente impugnabilità, rinvia all'organicità delle forme naturali del mare e delle conchiglie, pur restando rigorosamente lineare e moderna. «Laser» di Richard Sapper si distingue per il design deciso e pulito; solida e confortevole, presenta frontalmente una massa regolare e omogenea. «Aster» di Penta Associati, dalla caratteristica linea affusolata, offre la possibilità di un abbinamento materico e cromatico: la parte centrale dell'impugnatura è infatti proposta in metallo o legno. I differenti materiali e le molte finiture conferiscono a ogni variante una propria personalità e consentono un alto grado di personalizzazione. Olivari: tel. +39-0322.835.080, fax +39-0322.846.484.

«Onda», «Laser» *and «Aster»: three handles, three designers, three stories and one company. Olivari has for years been gathering the finest designers around itself for the design of its handles, elements that identify various life styles. «Onda», desi-gned by Nicola Novelletto, with its fluid line and superb grip, are reminiscent of the organic grace of the natural forms of the sea and shells, while remaining rigourously linear and modern. «Laser», designed by Richard Sapper, is distinguished for its no-nonsense, clean-cut design. Solid and comfortable, its frontal impact is that of a regular and homogeneous mass. «Aster» by Penta Associates, with its characteristic tapering line, offers a combination of material and colour. The central part of the grip is, in fact, being offered in metal or wood. Different materials and a host of finishes give each variant a personality of its own and allow a high degree of customization. Olivari: tel. +39-0322.835.080, fax +39-0322.846.484.*

1

1 Maniglia «Onda», un progetto di Nicola Novelletto per Olivari.
«Onda» handle, a design by Nicola Novelletto for Olivari.

2 Gamma dei formati e delle pietre prodotte da Marmi I.VE.CO.
Range of sizes and stones produced by I.VE.CO Marbles.

3 I nuove cinque colori di «iMac»: Strawberry, Lime, Blueberry, Tangerine e Grape.
«iMac»'s five new colours: Strawberry, Lime, Blueberry, Tangerine and Grape.

2

Marmo in casa *Marble in the home* (18

Il marmo, frammento e testimonianza della storia naturale, pietra simbolo di eternità, è un materiale in grado di valorizzare qualsiasi ambiente. I.VE.CO lo sceglie nelle cave più prestigiose in Italia e all'estero e ne cura la lavorazione e la finitura. A disposizione un'ampia serie di formati e di colori, nelle versioni lucide e anticate. È possibile scegliere o comporre fasce decorative, rosoni e ventagli. Su misura sono inoltre realizzati ripiani per bagno, gradini con pedate intere e lavorazioni particolari, formati a casellario, formati e lavorazioni speciali su richiesta. La posa è semplice e pratica. Marmi I.VE.CO: tel. +39-0421. 327.945, fax +39-0421.327.946.

Marble, *a fragment of and living witness to natural history, as well as symbol of eternity, is a material with a talent for upgrading any setting. I.VE.CO gets it out of the most prestigious quarries, both in Italy and abroad, supervising its workmanship and finish. At their disposal is a copious series of sizes and shades, in glossy and antiqued versions, making it possible to select or put together decorative friezes, rosettes and fans. Made to order, moreover, are shelves for bathrooms, steps with complete treads and special craftsmanship, card-index formats and special sizes and processing by request. Laying is simple and practical. I.VE.CO Marbles: tel. +39-0421.327.945, fax +39-0421.327.946.*

Cinque colori per il personal computer *Five colours for the personal computer* (19

"Qual è il tuo colore preferito? sarà una delle domande più diffuse tra gli acquirenti Apple". Così Steve Jobs, attuale amministratore delegato di Apple Computer, ha immaginato un nuovo scenario nella vicenda «iMac». Gli utenti possono scegliere tra cinque colori (Strawberry, Lime, Blueberry, Tangerine e Grape) per il contenitore in plastica semitrasparente di «iMac», il nuovo computer Apple che, grazie alle sue perfomance, sta ottenendo un grande successo di mercato: infatti, il 45% dei suoi acquirenti è entrato per la prima volta a far parte del mondo Apple. Suo grande pregio è l'immediatezza d'uso sia come personal computer sia come accesso alla navigazione in Internet. Così come esce dalla confezione, «iMac» è pronto per essere utilizzato.
Apple Computer: tel. +39-02.2732.610, Internet: www.apple.com/

"What is your favourite *colour? will be one of the questions most often asked of Apple buyers". That's how Steven Jobs, present managing director of Apple Computers, imagined a new scenario in the «iMac» affair. Users have five colours to choose from (Strawberry, Lime, Blueberry, Tangerine and Grape) for the semi-transparent plastic case piece of «iMac», the new Apple computer which, thanks to its performance, is scoring a big success on the market. In fact, 45% of its buyers have become part of the Apple world for the first time. Its prime asset is its immediacy of use, not only as a personal computer, but also as access to navigation on the Internet. «iMac» is ready for use as soon as you unwrap it.*
Apple Computer: tel. +39-02.2732.610, Internet: www.apple.com/

3

Nuova luce per Sant'Ambrogio *New light for St. Ambrose* (20

4

4, 5 Due scorci della basilica di Sant'Ambrogio. La Osram ha donato alla chiesa milanese un nuovo impianto di illuminazione progettato da Gianni Forcolini e Gian Piero Bellomo.
Two views of St. Ambrose's Basilica. Osram donated a new lighting system, designed by Gianni Forcolini and Gian Piero Bellomo, to the Milanese church.

Per celebrare il suo centenario, Osram ha voluto mettere Milano al centro delle proprie iniziative. In particolare, ha studiato un nuovo progetto illuminotecnico che, partendo da Sant'Ambrogio, interesserà altre sei chiese cittadine: San Lorenzo, Santa Maria delle Grazie, Sant'Eustorgio, San Simpliciano, San Satiro e San Nazaro in Brolo. Il nuovo impianto donato dalla Osram e progettato da Gianni Forcolini e da Gian Piero Bellomo non solo ha dato nuova luce alla basilica di Sant'Ambrogio ma ha fatto riscoprire l'originaria dimensione di questa architettura paleocristiana. Tre sono stati i criteri seguiti dai progettisti: sottolineare il carattere sacrale del luogo, evidenziare il tempio come luogo di culto e la tradizione della luce artificiale nell'architettura ecclesiale. Allo stesso tempo, la nuova illuminazione aumenta il grado di sicurezza del quartiere. Il progetto è stato realizzato in collaborazione con il Comune di Milano, la Curia e la Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali. Osram: tel. +39-02.4249.1, fax +39-02.4249.380.

To celebrate their *centennial, Osram wanted to put Milan at the center of their initiatives. They studied a new lighting-engineering project in particular which, starting with St. Ambrose's Basilica, will involve six other churches in the city – San Lorenzo, Santa Maria delle Grazie, Sant'Eustorgio, San Simpliciano, San Satiro and San Nazaro in Brolo. The new system, donated by Osram and designed by Gianni Forcolini and Gian Piero Bellomo, not only gave new light to St. Ambrose's Basilica, but also rediscovered the original dimension of this paleo-Christian architecture. Three criteria were followed by the designers – by highlighting the sacred character of the place, by throwing the temple as a cult place into bold relief and the tradition of artificial light in ecclesiastic architecture. At the same time, the new lighting is raising the degree of safety present in the district. The project was carried out in collaboration with the Commune of Milan, the Curia and the Architectural and Environmental Assets Service. Osram: tel. +39-02. 4249.1, fax +39-02.4249.380.*

5

RUBINETTERIE CRISTINA ®
rubinetterie
LA RUBINETTERIA ITALIANA DI QUALITÀ

RUBINETTERIE CRISTINA SPA - 28024 GOZZANO (NO)
TEL. +39 0322/966346 r.a. FAX +39 0322/966558
E-Mail: cristina.exp@pn.tinet.it

Fabbian è
la luce che cercavi.
Vicino a casa tua.

Per informazioni e per avere
indirizzo del punto vendita Fabbi
più vicino, telefona al

Numero Verde
800-800444

Dalla produzione direttamente
nelle vostre mani:

CASTELMINIO (TV)
Tel. 0423.484.770 Via S.Brigida, 50
PADOVA
Tel. 0498.711.329 Via Volturno, 40
VICENZA
Tel. 0444.561.160/0444.356.250
Prossima apertura V.le S.Lazzaro, 40
PRADAMANO (UD)
Tel. 0432.671.253 S.S. Nazionale, 56

SEDE: FABBIAN ILLUMINAZIONE S.p.A.
Via S.Brigida, 50
31020 Castelminio di Resana (TV) ITALY
Tel. +39 0423.4848 - Fax +39 0423.484.395
http://www.fabbian.com
E-mail:fabbian@fabbian.com

Nuove idee per Internet *New ideas for the Internet* (21

Hewlett-Packard propone un nuovo kit per rendere più rapide le connessioni a Internet e più efficaci le operazioni di ricerca. «www...GO!» contiene una cartuccia a getto d'inchiostro per stampanti Deskjet serie 600, 700 e 800, una selezione di venti fogli di supporti speciali HP e un Cd-rom che offre una quantità di strumenti destinati a semplificare la navigazione in Internet. Inclusi anche una serie di programmi per la creatività quali «Adobe PageMill 3.0» per realizzare pagine Web, «Tweak Dun» per aumentare la velocità dei trasferimenti dati e delle operazioni di download, «PrintSmart» per programmare attività di stampa di materiale web in qualunque formato e in qualsiasi ora del giorno. Hewlett-Packard: tel. +39-02.9212.2770.

***Hewlett Packard** has come up with a new kit for making connections to the Internet faster and search operations more effective. «www...GO!» contains an ink-jet cartridge for the company's Deskjet printers, series 600, 700 and 800. A selection of twenty sheets of special HP supports and a Cd-rom, which offers a quantity of instruments that are bound to simplify navigation on the Internet. Included are a series of programs for spurring creativity, such as «Adobe PageMill 3.0» for creating Web pages, «Tweak Dun» for increasing the speed of data transfers and download operations and «PrintSmart» for programing web material print activities in any format and at any time of day. Hewlett-Packard: tel. +39-02.9212.2770.*

1

Attualità del mattone a vista *The up-to-dateness of facing bricks* (22

Se pensiamo che circa il 30% del totale delle facciate degli edifici residenziali italiani è stato realizzato nel 1997 in mattoni a vista, possiamo capire il perché di un convegno promosso a Milano e voluto da ANDIL - Sezione Faccia a Vista, con l'obiettivo di fare il punto su un materiale tradizionale di grandissima attualità. Nel convegno, presieduto da Paolo Portoghesi, si è discusso delle caratteristiche del mattone, quali la sua compatibilità con l'ambiente, la durabilità nel tempo, la flessibilità di impiego e il suo utilizzo nella ristrutturazione degli edifici e nell'architettura degli interni. È stata inoltre organizzata una mostra dedicata ai progetti in mattoni a vista, alcuni realizzati dai relatori del convegno, altri da giovani architetti che hanno vinto il premio "Opera prima 1998", selezionati da una Commissione composta dai rappresentanti dell'ANDIL, dei Consigli Nazionali degli architetti, degli ingegneri e dei geometri, sempre presieduta da Paolo Portoghesi. ANDIL: tel. +39-06.4423.6936, fax +39-06.4423.7930.

***When we consider** that roughly 30% of all the curtain walls of Italian residential buildings were made of facing bricks in 1997, we can see a meeting was promoted in Milan by ANDIL - Facing Brick Section, for the purpose of taking stock of a traditional material that is up-to-the-minute in every way. Discussed at the meeting, presided over by Paolo Portoghesi, were the characteristics of bricks, their compatibility with the environment, durability over centuries, flexibility of application and use in restructuring buildings and the architecture of interiors. Also organized was a show dedicated to facing projects, some of them done by speakers at the meeting, others by young architects who won the "1998 First Work" prize, selected by a commission made up of ANDIL representatives and representatives of the National Councils of architects, engineers and draftsmen, presided over by Paolo Portoghesi.
ANDIL: tel. +39-06. 4423.6936, fax +39-06.4423.7930.*

2

1 «www...GO!», il nuovo kit di Hewlett-Packard di supporto alla navigazione in Internet.
«www...GO!», new Hewlett-Packard Internet navigation support kit.

2 Vista del fienile principale del Belvedere Village di Ascot, un progetto di Demetri Porphyrios (1989).
View of the Main Barn of Belvedere Village, Ascot, designed by Demetri Porphyrios (1989).

Per informazioni: Promosedia
tel. +39 0432 745611
fax +39 0432 755316

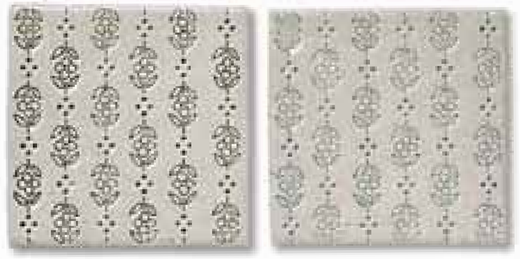
Promosedia 23ª Salone internazionale della sedia Udine Italia 11-14 settembre 1999
Promosedia 23rd International chair exhibition Udine Italy 11-14th september 1999

Promosedia
Friuli Udine

Piastrelle ricamate (23
Embroidered tiles

L'impiego di materiali pregiati consente ad Acquario Due di conferire alle piastrelle della linea «Vitreous» il sapore antico della porcellana impreziosita da raffinati decori. Ciascun pezzo viene inciso e decorato prima della cottura; viene poi cotto una prima volta a 900 °C, successivamente verniciato e infine sottoposto a una seconda cottura, a oltre 1200 °C, per una resistenza ottimale. La linea comprende piastrelle in quattro colori a effetto pennellato e in quattro diversi motivi di decoro. Ai formati 30x30 cm e 30x50 cm, pensati per il rivestimento di grandi superfici, si affiancano pezzi speciali, cornici e capitelli. Acquario Due: tel. +39-049.990.2466, fax +39-049.990.2552.

The use of top *quality materials enables Acquario Due to give tiles from the «Vitreous» line the antique flavour of porcelain enriched by refined decorations. Each piece is engraved and decorated prior to being fired. It is then fired a first time at 900 °C, subsequently painted and lastly fired a second time to over 1200 °C, to give it topnotch resistance. Included in the line are tiles in four shades with a brushed effect and four different motifs. Sizes 30x30 cm and 30x50 cm, conceived for facing large surfaces, are featured alongwith special pieces, frames and capitals. Acquario Due: tel. +39-049.990.2466, fax +39-049.990.2552.*



1

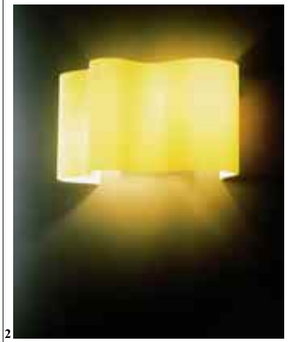
1 Linea di piastrelle «Vitreous» di Acquario Due.
«Vitreous» line of tiles from Acquario Due.

2 Aplique da muro «Aqvalta» della collezione «Aqva» progettata da Diego Chilò e Fiorenzo Valbonesi per Andromeda.
«Aqvalta» wall sconce from the «Aqva» collection designed by Diego Chilò and Fiorenzo Valbonesi for Andromeda.

3 La colonnina esterna del sistema «Vario» prodotto da Siedle.
Exterior column of the «Vario» system produced by Siedle.

4 Fortunato Depero, *Bagnanti*. In mostra al Museo Civico al Montirone di Abano Terme fino al 13 giugno.
Fortunato Depero*, Bathers*. On exhibit at the Civic Museum in Montirone di Abano Terme until the 13th of June.

5 Disegno bidimensionale e tridimensionale realizzato con la versione 15 del programma «CAD» Point Line.
Two- and three-dimensional design carried out with version 15 of the «CAD» Point Line program.



2

Aqva Veneziana (24
Venetian Aqva

Diego Chilò e Fiorenzo Valbonesi hanno disegnato per Andromeda una nuova serie di apparecchi illuminanti che va ad aggiungersi alla collezione «Aqva» da loro progettata nel 1998. Due ne sono gli elementi caratterizzanti: l'applicazione della tradizione secolare dei maestri vetrai di Murano e l'attenzione per un design pulito ed essenziale. Elementi che si mescolano nella ricerca formale di un'espressione morbida e naturale come può essere l'acqua, elemento da cui nasce e trae forza Venezia. Le lampade della collezione «Aqva» in vetro di Murano sono realizzate con un'unica soffiatura a stampo eseguita da un maestro vetraio. La collezione viene prodotta in pezzi numerati. Andromeda: +39-041.736.587, fax +39-041.527.4453, E-mail: andromeda.int@iol.it/

Diego Chilò *and Fiorenzo Valbonesi have designed a new series of lighting units for Andromeda that are being added to the «Aqva» collection they designed in 1998. There are two characterizing elements – the centuries-old tradition of Murano master glazers and their unfaltering devotion to design that is clean-lined and essential. Elements that are mingled in the formal research of an expression as soft and natural as water, the medium that gave birth to Venice and is her source of strength. Lamps from the «Aqva» collection in Murano glass are blown by a master glazer in a single mould operation. Each piece in the collection is numbered. Andromeda: +39-041.736.587, fax +39-041.527.4453, E-mail: andromeda.int@iol.it/*

Partnership tra Bitron Video e Siedle (25
Partnership between Bitron Video and Siedle

Due aziende leader nel settore citofoni e videocitofoni si uniscono in una partership prestigiosa: l'italiana Bitron Video e la tedesca Siedle. Professano una medesima attenzione per la ricerca tecnologica e per il fattore estetico, elementi che si riflettono nei prodotti messi in produzione nel 1999. La Siedle propone il sistema polifunzionale «Vario» che comprende prodotti modulari ideati e realizzati per parlare, ascoltare, vedere, informare, comandare e controllare. La società tedesca è nota per la sua ricerca nel campo del design con forme d'avanguardia. La Bitron Video presenta tra le novità '99 i sistemi videocitofonici «Bus 4» e citofonici «Bus 2», studiati per un massimo di 128 utenti e caratterizzati da grande semplificazione, il sistema videocitofonico a colori «serie 100» e il nuovo monitor extrapiatto «MV 100» con 68 mm di spessore. Bitron Video: tel. +39-011.9684.611, fax +39-011.9663.149.

Two companies *leaders in the intercom and video-intercom sector – the Italian Bitron Video and German Siedle – have just formed a prestigious partnership. They share an intense involvement in technological research and the aesthetic factor, elements that are reflected in the products that have been on the production line in 1999. Siedle is offering a multi-functional system dubbed «Vario» that embraces modular products ideated and made for speaking, listening, seeing, informing, giving orders and checking. The German company is noted for its research on avantgarde shapes in the design field. Bitron Video is presenting, among their '99 novelties, their «Bus 4» video-intercoms and «Bus 2» intercoms, created for a maximum of 128 users and characterized by a high degree of simplification. Other hot items are their «series 10" colour video-intercom system and new «MV 100» extra-flat monitor measuring 68 mm in thickness. Bitron Video: tel. +39-011.9684. 611, fax +39-011.9663.149.*

3

Il CAD per il disegno assistito *CAD for assisted design* (27

Il programma «CAD» della Point Line, ormai giunto alla versione 15, comprende strumenti avanzati sia per il disegno bidimensionale che per la modellazione tridimensionale. Nella nuova versione è stata inserita un'interfaccia grafica che lo rende di facile utilizzo sia per gli esperti sia per coloro che affrontano il disegno assistito per la prima volta. Essa permette di eliminare qualsiasi ostacolo tra idea progettuale e creatività digitale. Nel settore tridimensionale si possono utilizzare un'ampia gamma di strumenti per la creazione grafica, rendering e animazione quali: materiali, ombreggiature, punti di vista, sorgenti di luce dirette e indirette. Il programma è commercializzato in due versioni: «Studio» e «Studio Pro». Point Line, distributore per l'Italia Emme Elle: tel. +39-02.8912.6889, fax +39-02.8912.7093.

The «CAD» program *from Point Line is now on version 15. It includes advanced instruments, not only for two-dimensional design, but also for three-dimensional shaping. Inserted into the new version is a graphic interface that makes it easy to use for both experts and those who are tackling assisted design for the first time. It allows the user to get rid of any obstacle whatsoever standing between the design idea and digital creativity. In the three-dimensional sector, you can use a wide range of instruments for graphic creation, rendering and animation such as materials, shadings, points of view, and sources of light, both direct and indirect. The program is being marketed in two versions: «Studio» and «Studio Pro». Point Line, distributor for Italy, Emme Elle: +39-02.8912.6889, fax +39-02.8912.7093.*

5

Donne d'acqua (26
Women in water

Il Museo Civico al Montirone di Abano Terme ospita fino al 13 giugno la mostra "Donne d'Acqua; bellezza, mito e sensi da Cranach a De Chirico". Curata da Paolo Ghedina con la collaborazione di Caterina Caneva, la selezione delle opere presentate documenta come alcuni tra i più grandi artisti italiani ed europei hanno interpretato nei secoli la simbiosi tra figura femminile e 'acqua', un soggetto classico dell'iconografia tradizionale. Il tema, che trae origine da miti e soggetti biblici, inaugura il percorso espositivo con un capolavoro di Lucas Cranach il Vecchio, *Diana e Atteone*, per proseguire nel Manierismo con *Susanna al bagno,* opera di Orazio Sanmanchini, e nel Barocco con *Donne al bagno,* realizzato dal fiammingo Wolfaers. Questo viaggio nel tempo prosegue nel Seicento con la testimonianza iconografica dell'Albani e di Luca Giordano, nel Settecento con *Diana e Atteone* di Giambattista Pittoni e nell'Ottocento con le *Bagnanti* di Francesco Hayez. La mostra, realizzata con il sostegno di Albatros e per iniziativa della Regione Veneto e dell'Assessorato al Turismo del Consorzio Terme Euganee, si conclude con le *Bagnanti* di Depero e di De Chirico.
Museo Civico al Montirone: tel. +39-049.8245.374, fax +39-049.8245.264.

4

The Civic Museum *in Montirone di Abano Terme will be hosting, until the 13th of June, the exhibition "Donne d'Acqua (women in water); Beauty, Myth and Sensibilities from Cranach to De Chirico". Curated by Paolo Ghedina with Caterina Caneva, the selection of works used in the exhibition document the ways in which great Italian and European artists have interpreted the symbiosis between the female figure and water, a classic theme of traditional iconography. The theme, which has its origin in Biblical myths and subjects, opens the exhibition with a masterpiece by Lucas Cranach the Elder,* Diana and Actaeon, *followed by a Mannerist work,* Susannah in the Bath *by Orazio Sanmanchini, and the Baroque* Women Bathing *realized by the Flemish Wollfaers. The journey through time continues into the 17th century with iconographic testimonials by Albani and Luca Giordano, the 18th century with Giambattista Pittoni's* Diana and Actaeon *and the 19th century with* Bathers *by Francesco Hayez.*
The exhibition, mounted with the support of Albatros and through an initiative by the Region of Veneto and the Tourism Council of the Terme Euganee Consortium, ends with Bathers *by Depero and De Chirico. Montirone Civic Museum: tel. +39-049.8245.374, fax +39-049. 8245.264.*

JoyColor Mosaic
amore a prima vista
Giaretta Italia
I-36020 Pove del Grappa (VI) - Italy - Viale Europa, 22
Tel. +39.0424.808381 - Fax +39.0424.808755
E-mail: info@giarettaitalia.it

Zaha Hadid vince a Roma (28
Zaha Hadid wins in Rome

Il progetto di Zaha Hadid è risultato vincitore del Concorso per il nuovo Centro di arte contemporanea di Roma indetto dalla Soprintendenza di Arte Contemporanea del Ministero Italiano per i Beni Culturali e Ambientali. La giuria ha selezionato il progetto perché presenta una soluzione architettonica che sintetizza in una creazione originale le esigenze del contesto ambientale e le richieste del programma. La concezione proposta trae la sua vitalità dall'interazione con gli edifici militari dell'area interessata in via Guido Reni e si concretizza in un progetto che si snoda secondo un flusso orizzontale, divenendo una "seconda pelle" dell'area, nel rigoroso rispetto dei suoi confini. Agisce come "trait d'union" fra due elementi: l'asse nord-sud della via Flaminia con la via Guido Reni ad angolo retto e il tridente a 45° che conduce al Foro Italico.

1

A design by Zaha *Hadid was declared the winner of a competition for a new contemporary art center in Rome, organized by the Contemporary Art Service of the Italian Ministry for Cultural and Environmental Assets. The jury picked Hadid's design, because it presents an architectural solution that sums up, in an original creation, the needs of the environmental surroundings and the requirements of the program. The conception offered draws its vitality from an interaction with military buildings in the area involved on Via Guido Reni and has materialized in a design that unfolds in line with a horizontal flow, becoming like a "second skin" of the area, while maintaining a rigourous respect for its confines. It acts like a connection between two elements – the north-south axis of Via Flaminia with Via Guido Reni at a right angle and a 45° trident that leads to Foro Italico.*

Arturo Tosi. Natura ed emozione (29
Arturo Tosi. Nature and emotion

Brescia Mostre dedica ad Arturo Tosi una grande rassegna curata da Luciano Caramel e Claudia Gian Ferrari e allestita fino al prossimo 11 luglio nelle sale di Palazzo Martinengo. La mostra, comprendente più di cento dipinti, presenta una lettura ampia dell'opera di Tosi e getta uno scandaglio critico sul Novecento italiano attraverso il filtro delle intuizioni e delle inquietudini di questo artista lombardo, considerato tra i maestri significativi del secolo al tramonto. Il percorso espositivo prende avvio dalla produzione di fine Ottocento, che coincide con il periodo cosiddetto 'alcoolico' di Tosi (1895-1903) e comprende la serie dei *Grandi nudi,* per proseguire poi con l'attenzione per il paesaggio, le nature morte e i *Vasi di fiori,* fino alla grande sala della Biennale di Venezia del 1954, due anni prima della scomparsa dell'artista.
Palazzo Martinengo: tel. +39-030.297.551, fax +39-030.297.5509.

Brescia Mostre *is dedicating a big show to Arturo Tosi, curated by Luciano Caramel and Claudia Gian Ferrari and hosted in the rooms of the Martinengo Palace until the 11th of July 1999. The exhibition, which includes over a hundred paintings, gives the onlooker a full reading of Tosi's work and takes a critical sounding of the Italian twentieth century through the filter of the intuitions and anxieties of this Lombard artist, who is considered one of the major masters of the century, as its sun was setting. The exhibition gets started with the artist's end-of-19th-century output, which coincides with Tosi's so-called 'alcoholic' period (1895-1903) and includes the series of* Great Nudes, *goes on to his studies of landscapes, still lifes and* Vases of Flowers, *and ends with the big hall of the Biennale in Venice in 1954, two years prior to the artist's demise. Martinengo Palace: tel. +39-030.297.551, fax +39-030.297.5509.*

1 Prospettiva del progetto di Zaha Hadid, vincitore del concorso per il Centro di Arte contemporanea di Roma.
Perspective of the Zaha Hadid's design, winner of the Rome contemporary art center competition.

2 ***Zoagli*** **(1930 ca): olio su tela di Arturo Tosi.**
Zoagli ***(around 1930): oil on canvas by Arturo Tosi.***

3 Immagine fotografico-pittorica di Antonio Schifano.
Photographic-pictorial image by Antonio Schifano.

4 Sezione trasversale della palazzina uffici di iGuzzini di Recanati, progetto di Mario Cucinella.
Cross section of iGuzzini office building in Recanati designed by Mario Cucinella.

5 Jiri Kolar, ***Collages,*** **1961-1963.**
Jiri Kolar, **Collages,** ***1961-1963.***

6 Vaclav Havel, ***Avanti,*** **collage, 1964-1999.**
Vaclav Havel, **Avanti (come ahead),** ***collage, 1964-1999.***

2

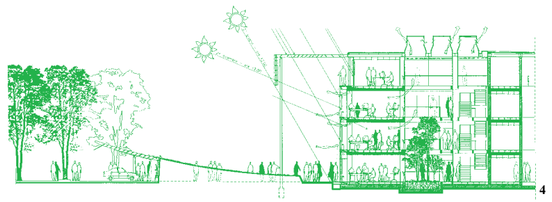
Arte Istantanea a Milano (30
Instant art in Milan

3

La Galleria Antonio Colombo Arte Contemporanea presenta fino al 19 giugno prossimo una selezione di 3000 fotografie scattate tra il 1990 e il 1995 da Mario Schifano, artista multimediale scomparso lo scorso anno. Si tratta di fotografie di immagini trasmesse dalla televisione e poi ritoccate a mano con pennelli o tempera. La televisione è stata la "Musa ausiliaria" di Schifano, sorta di nomade stanziale che viaggiava per il mondo a una velocità preclusa al corpo attraverso i televisori, la Polaroid e la cinepresa. La sua metodologia di lavoro consisteva nel prelevare l'immagine e poi rifondarla con un'operazione di shakeraggio tra fotografia e pittura; i risultati contengono tutti gli accidenti quotidiani trasposti dal figurativo all'astratto e, di qui, all'allusivo. L'allestimento della mostra e il progetto grafico sono a cura di Luca Pancrazzi con la collaborazione di Aloisia Resch. Curatore dell'esposizione è Achille Bonito Oliva. Galleria Colombo: tel./fax +39-02.2906.0171.

The Antonio Colombo *Contemporary Art Gallery is presenting, until the 19th of June, a selection of 3000 photographs shot between 1990 and 1995 by Mario Schifano, a multimedia artist who died last year. They are photographs of images transmitted by television and then retouched by hand with brushes or tempera. Television was Schifano's "Auxiliary Muse", the artist himself being a sort of chronic nomad who traveled throughout the world at a speed denied the body through TV sets, Polaroids and movie cameras. His work methodology consisted of snapping the image and then recasting it through an operation resembling a mingling of photo and painting in a shaker. The results contain daily accidents transposed by the figurative to the abstract and, from there, to the allusive. The mounting of the show and its graphic design were handled by Luca Pancrazzi with the collaboration of Aloisia Resch. Curator of the exhibition is Achille Bonito Oliva. Colombo Gallery: tel./fax +39-02.2906.0171.*

A Cucinella il Premio Giovani dell'Accademia delle Arti di Berlino (32
Cucinella captures Berlin Academy of Arts Prize for Youngsters

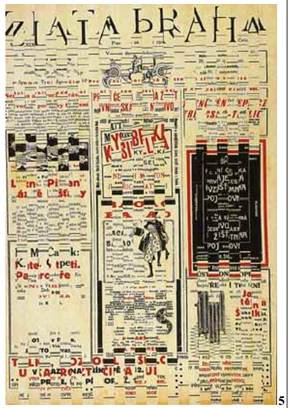

4

Per la prima volta dall'anno della sua istituzione, 1953, il Premio dell'Accademia delle Arti di Berlino, Kunstpreise – nella sezione dedicata alle nuove generazioni, Föderungspreise – è stato assegnato a un giovane architetto italiano: Mario Cucinella. Occorre sottolineare che negli scorsi anni il Premio Artistico, Kunstpreise, per l'architettura, è stato assegnato a personalità del calibro di Renzo Piano e Norman Foster. Cucinella ha fatto parte parte del Renzo Piano Building Workshop, occupandosi, come responsabile di progetto, di alcuni tra i maggiori lavori dello studio genovese. Nel 1990 si trasferisce a Parigi dove coordina, per lo Studio Renzo Piano, due progetti per la Défense. Nel 1992, in seguito all'assegnazione del concorso Cintus II, indetto dalle Nazioni Uniti, apre nella capitale francese un proprio studio: Mca. Da allora, ha vinto il secondo premio al Concorso internazionale per l'Università di Cipro a Nicosia ed ha realizzato lo show-room parigino della società iGuzzini per la quale svolge progetti di ricerca sulla luce e sui sistemi di illuminazione per esterni. Per la stessa società ha realizzato gli edifici dell'ufficio progetti e della nuova sede centrale, oltre alla risistemazione dell'intero sito industriale di Recanati.

For the first *time since the year it was created, 1953, the Berlin Academy of Arts Prize, their Kunstpreise, has been awarded to a young Italian architect by the name of Mario Cucinella in the section dedicated to the new generations – Föderungspreise. It should be emphasized that in years past the Artistic Prize, Kunstpreise, for architecture, was given to personages of the caliber of Renzo Piano and Sir Norman Foster. Cucinella, in fact, was a member of the Renzo Piano Building Workshop, in charge of design, and handled some of the Genoese studio's major works. In 1990 he moved to Paris, where he coordinated two Défense projects. In 1992, after winning the Cintus II competition, announced by the United Nations, he opened his own studio – Mca – in the French capital. Since then, he has won second prize at the International Competition for the University of Cyprus in Nicosia and created a show-room in Paris for iGuzzini, for which he carried out research projects on light and lighting systems for exteriors. iGuzzini was also the beneficiary of his buildings for their design department and a new central headquarters, as well as the resystemization of their entire industrial site in Recanati.*

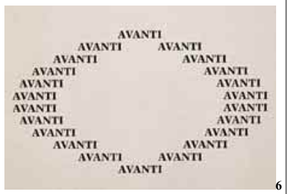
Poesia visiva a Orvieto (31
Visual poetry in Orvieto

Contaminazione di arte e poesia, arte come poesia visiva: così i quattro artisti contemporanei cechi, Vaclav Havel, Jiri Kolar, Ladislav Novak e Karel Trinkewitz hanno interpretato l'esperienza creativa a partire degli anni '50, anni in cui Praga è stata un grande laboratorio internazionale. Le loro opere, circa 200, sono esposte fino al 16 giugno nel Palazzo dei Sette di Orvieto, in concomitanza della mostra "L'Oro di Praga - progetto arte-paese 1999". Vaclac Havel – drammaturgo, poeta, attuale presidente della repubblica Ceca – ha unito l'attività artistica all'impegno politico: dissidente, è stato uno dei principali sostenitori di Charta 77. La mostra presenta 30 grandi lavori inediti da lui realizzati appositamente per questa occasione; Havel prende come riferimento gli *Anticodici,* le poesie visuali realizzate all'inizio degli anni '60. Kolar è noto invece per la sua particolare tecnica di collage mentre Novak è uno dei fondatori della poesia concreta e visuale ceca degli anni '50. Karel Trinkewitz, infine, è noto per i suoi collage a soggetto politico realizzati negli anni '60. Palazzo dei Sette, Orvieto: tel. +39-0763.344.567.



5

Contamination *of art and poetry, art as visual poety. That's how four contemporary Czech artists, Vaclav Havel, Jiri Kolar, Ladislav Novak and Karel Trinkewitz, interpreted the creative experience starting in the '50s, years in which Prague was a big international atelier. Their works, roughly 200 of them, are on view until June 16th at the Palace of the Seven in Orvieto, in association with a show called "The Gold of Prague - Art-Country Design 1999". Vaclav Havel, dramatist, poet and current president of the Czech Republic, has joined artistic activity to political commitment. A dissident, he was one of the leading supporters of Charta 77. The exhibition presents 30 great, first-ever works, made by him specifically for this occasion. Havel has taken the* Anti-codes *as a frame of reference, visual poetry written at the beginning of the '60s. Kolar is noted for his outstanding collage technique. Novak is one of the founders of Czech concrete and visual poetry in the '50s. Karel Trinkewitz is famed for his collages on political subjects done in the '60s. Palazzo dei Sette, Orvieto: tel. +39-0763.344.567.*



6

Giorgetti s.p.a.
e
Resta s.r.l.

Informano la clientela e quanti sono interessati ai loro prodotti che il poster calendario 1999 della Resta s.r.l., in cui appare il letto TEMENOS del designer Leon Krier non è stato concordato né commissionato da:

Giorgetti s.p.a.

In conformità alle sue tradizioni, per evitare nella clientela qualunque malinteso, la ditta

Resta s.r.l.

fabbricante di macchine automatiche per la produzione di materassi a molle e trapunte copriletto ha convenuto di cessare la distribuzione del poster calendario in questione.

Novità per il bagno (33
Novelties for the bathroom

Le docce e le rubinetterie di Hansgrohe si distinguono per l'attenzione alle tecniche di installazione e per i dettagli, elementi propulsori dell'intero settore. Tra i nuovi prodotti nati da questa strategia c'è «Flexa Plus». Il reparto di sviluppo Hansgrohe, lavorando in particolare sugli obiettivi della manutenzione e della pulizia, ha realizzato un sistema caratterizzato in primo luogo dalla flessibilità: in «Flexa Plus» la bocchetta del troppopieno si innesta su un tubo flessibile adatto a vasche di ogni altezza ed estraibile per eliminare fastidiosi ristagni. La velocità di scarico della vasca è di 66 litri al minuto e la piletta di scarico è provvista di un nuovo filtro per trattenere ogni residuo ed evitare intasamenti. Hansgrohe: tel. +39-0141.946.694, fax +39-0141.946.594.

***Showers** and faucets-and-fittings from Hansgrohe are distinguished for their alertness to installational techniques and detailing, the elements that drive the entire sector. One of the many products born of this strategy is «Flexa Plus». The Hansgrohe research and development department, which has focussed on maintenance and cleaning objectives in particular, has brought out a system that is primarily characterized by its flexibility. In «Flexa Plus», the overflow outlet has been inserted into a flexible tube suited to tubs of all heights and removable to eliminate stagnant water nuisances. The drain-off speed of the tub is 66 litres per minute and the drain has been provided with a new filter for catching all residues and avoiding clogged-up drainpipes.Hansgrohe: tel. +39-0141.946.694, fax +39 -0141.946.594.*

1 «Flexa Plus», il nuovo dispositivo della Hansgrohe adattabile ad ogni tipo di vasca permette di scaricare 66 litri al minuto.
«Flexa Plus», the new device from Hansgrohe that adapts to tubs of all types and makes possible drain-offs of 66 litres per minute.

1

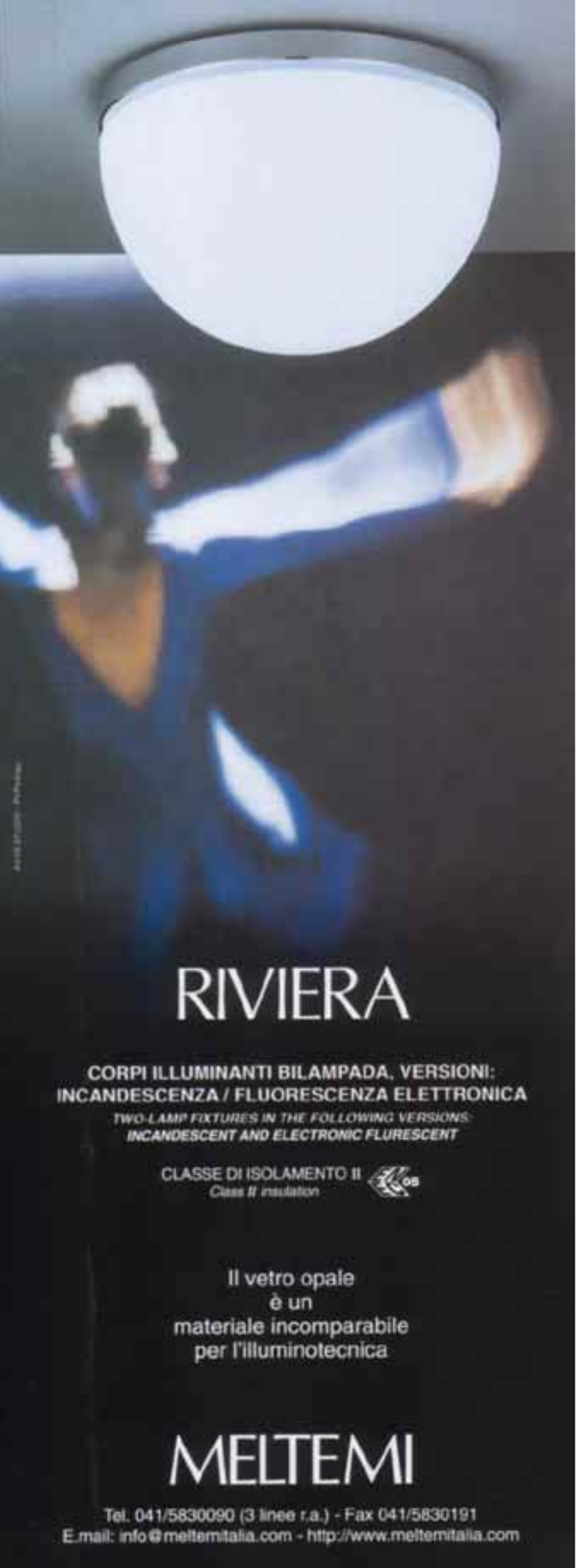
In difesa del prato (34
In defense of lawns

Per realizzare percorsi di automezzi e pedoni attraverso i prati senza compromettere la compattezza e la densità del manto erboso, Gianazza propone il prato 'vertebrato': un sistema di griglie componibili costituisce lo scheletro del prato, consentendo lo sviluppo delle radici e la crescita della vegetazione. Leggero, robusto e facile da montare, questo sistema, a differenza dei manufatti in cemento, ha la prerogativa di rallentare il processo di evaporazione dell'acqua e di mantenere l'*humus* ideale del manto erboso. Particolarmente utile in giardino per i percorsi che conducono ai box auto, si presta anche per la realizzazione di parcheggi pubblici di grandi dimensioni, sopportando carichi di grande portata. Gianazza: tel. +39-0331.578.045.

***To enable you** to put in driveways across lawns without ruining the compactness and density of their grassy mantle, Gianazza is offering their 'vertebrate' lawn, a system of sectional grills comprising the skeleton of the lawn, which allows roots to develop and vegetation to grow. Lightweight, sturdy and easy to assemble, this system, as opposed to manufactured goods in cement, has the ability to slow up water evaporation processes and maintain the ideal humus of the grassy mantle. Particularly useful in the garden for creating driveways that lead to car garages, the item also lends itself to the execution of very large parking areas, as it stands up under very heavy loads. Gianazza: tel. +39-0331.578.045.*

2 Griglia componibile «Salvaprato» prodotta da Gianazza.
«Salvaprato» sectional grill produced by Gianazza.

2



Ricerca tecnologica ed educazione: Quaternario Technological Campus (35
Technological research and education: Quaternario Technological Campus

La Permasteelisa e l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia hanno portato a compimento un progetto comune per la realizzazione di un centro di ricerca integrata a San Vendemiano (Treviso) presso la sede della società. Si tratta del Quaternario Technological Campus, un padiglione espositivo che copre una superficie di 10.000 metri quadrati ed è articolato in uno spazio espositivo all'aperto e in una zona coperta. All'esterno sono stati disposti 30 pannelli; i prototipi presentano una larghezza media dai 3 ai 6 metri e un'altezza che va dai 5 ai 10 metri. Sono stati realizzati dalla Permasteelisa su richiesta di alcuni tra i più importanti progettisti del mondo. Tra le altre, si possono osservare le soluzioni studiate per il Guggenheim Museum di Bilbao, l'edificio "Ginger e Fred" di Praga, le Galeries Lafayette di Berlino, la sede di Channel 4 di Londra. Il padiglione comprende 14 sale per la ricerca sperimentale; qui verrà analizzato, attraverso le tecnologie eco-compatibili sviluppate nei centri di ricerca Permasteelisa di San Vendemiano, Middelburg (Olanda), Sydney (Australia) e Singapore, come gli involucri architettonici reagiscono agli eventi atmosferici. Poiché l'obiettivo del gruppo è quello di realizzare edifici con un minimo consumo di energia, saranno messe in relazione le interazioni tra la parte impiantistica e il manufatto edile. Attualmente, le due istituzioni stanno concordando la possibilità di utilizzare il centro anche come spazio per una scuola di progettazione per componenti e tecnologie applicate all'architettura. Permasteelisa: tel. +39-0438. 4911, fax +39-0438.401.606/402.031.

3

***Permasteelisa** and the University Institute of Architecture in Venice have just completed a project for the creation of an integrated research center at the headquarters of the company in San Vendemiano (Treviso). It's the Quaternario Technological Campus, an exhibitional pavilion that covers a surface area of 10,000 square meters. It is divided into an outdoor exhibit space and one in an area under cover. Arranged on the outside are 30 prototypes of panels whose average width ranges from 3 to 6 meters and height from 5 to 10 meters. They were executed by Permasteelisa, as requested by some of the world's most important designers. For example, one can see solutions worked out for the Guggenheim Museum in Bilbao, the "Ginger and Fred" building in Prague, the Lafayette Galleries in Berlin and the offices of Channel 4 in London. The pavilion comprises 14 rooms for experimental research, where analyses will be made, through eco-compatible technologies developed in the Permasteelisa research centers in San Vendemiano, Middelburg (Holland), Sydney (Australia) and Singapore, on how architectural shells react to metereological events. Since the goal of the group is to put up buildings with a minimal expenditure of energy, interactions between the installational part and the building product will be brought into relationship with one another. The two institutions are drawing up an agreement on the possibility of using the center as a space for a school for designing components and technologies, as applied to architecture. Permasteelisa: tel. +39-0438. 4911, fax +39-0438.401.606/402.031.*

3 Prospetto su strada di "Ginger e Fred", edificio realizzato da Frank Gehry a Praga.
3 Facade facing the street of "Ginger and Fred", building designed by Frank Gehry in Prague.

Una parete trasparente (36
A transparent wall

Relegato per decenni nel ruolo di materiale povero destinato all'edilizia, il mattone di vetro trova nel sistema «Posavelox» la dignità di un prodotto utilizzabile sia per l'arredamento di interni che per la relizzazione di opere di grande rilevanza architettonica. L'azienda fiorentina Vetroarredo ha messo a punto un esclusivo sistema di installazione a secco che consente di realizzare pareti in vetro, anche di grandi dimensioni, sia lineari che curve, in modo semplice, veloce, pulito ed economico, evitando l'uso del cemento e abbattendo i costi di posa. Con l'impiego di collanti idonei e di pochi semplici accessori, ogni mattone «Posavelox» viene rapidamente ancorato a un apposito sostegno da fissare al pavimento e al muro. I mattoni sono realizzati nel formato quadrato (19x19x8 cm) e in quello rettangolare (19x9x8 cm) e sono disponibili in vari colori. Vetroarredo: tel. +39-055.44951, fax +39-055.4250.096.

Relegated for decades *to the role of poor material designed for the building field, glass bricks find in the «Posavelox» system the dignity of a product that can be used for both decorating interiors and creating works of great architectural importance. The Florentine company, Vetroarredo, developed an exclusive system of dry installation that makes it possible to make walls out of glass, even huge-dimensioned ones, both linear and curved, in a simple, fast, clean and economical way, thus avoiding the use of cement and slashing laying costs. With the use of suitable glues and a few simple accessories, each «Posavelox» brick is quickly anchored to the right support to be fixed to the floor and wall. Bricks are made in both square formats (19x19x8 cm) and rectangular ones (19x9x8 cm) and come in various colours. Vetroarredo: tel. +39-055.44951, fax +39-055.4250096.*

1

Un marchio per la sicurezza (37
A trademark for safety

Nato dall'accordo tra venti enti europei, il marchio Enec certifica che un prodotto sia conforme alle norme europee EN e sia costruito da aziende con Sistemi Qualità secondo le norme ISO 9000. Grazie a questo marchio, gli apparecchi e i componenti di illuminazione, le apparecchiature per la tecnologia dell'informazione, le macchine per ufficio e i trasformatori danno ai consumatori, agli installatori, ai progettisti e ai rivenditori la certezza di scegliere prodotti qualitativamente garantiti. In Italia IMQ, unico ente di certificazione autorizzato al rilascio del marchio Enec (European Norms Electrical Certification) affiancato dalla sigla 03 che contraddistingue l'ente italiano, ha certificato circa 1800 prodotti: segno eloquente di come il mercato si stia sensibilizzando sempre di più a scelte di sicurezza e di qualità. IMQ: +39-02-50731, fax +39-02-5073.271.

Born of an agreement *among twenty European bodies, the Enec trademark certifies that a product complies with EN European norms and is made by companies with Quality Systems in accordance with ISO 9000 norms. Thanks to this trademark, lighting units and components, equipment for computing technology, office machines and transformers are giving consumers, installers, designers and retailers the certainty of being able to choose products whose quality is guaranteed. In Italy, IMQ, the only certification body authorized to issue the Enec (European Norms Electrical Certification) trademark, backed up by the 03 symbol that distinguishes the Italian body, has certified approximately 1800 products. An eloquent sign that the market is becoming ever more aware of the necessity to adhere to safety and quality regulations. IMQ: +39-02-50731, fax +39-02-5073.271.*

1 «Posavelox», sistema di installazione a secco per pareti in vetrocemento prodotto da Vetroarredo.
«Posavelox», dry installation system for walls in reinforced concrete and glass tiles produced by Vetroarredo.

2 Serie «Montebianco», un progetto di restyling di Makio Hasuike per Pozzi-Ginori.
«Montebianco» series, a restyling project by Makio Hasuike for Pozzi-Ginori.

3 «Sanitary Panel Program» prodotto da d line. Ha ricevuto i premi ID Prize1999 e iF Product Design Award 1999.
The «Sanitary Panel Program», produced by d line, received the 1999 ID Prize and 1999 iF Product Design Award.

4 «Alsafloor», pavimento galleggiante melaminico prodotto da Liuni.
«Alsafloor» melaminic floating floor produced by Liuni.

L'intramontabile eleganza di «Montebianco» (38
The sun will never set on the elegance of «Montebianco»

Dal 1940 «Montebianco», serie di sanitari in ceramica di Pozzi-Ginori, rinnova periodicamente il suo stile confermandosi ogni volta ai vertici delle classifiche di vendita. Elemento del successo è il rigore di un design essenziale che unisce la funzionalità all'eleganza della linea. L'ultimo restyling è a opera di Makio Hasuike e include una modifica funzionale consistente nella chiusura della brida del bidet di serie. I pezzi della serie, di colore rigorosamente bianco, sono il lavabo da 64 o 72 cm, nelle versioni monoforo o tre fori, colonna, bidet, vaso con scarico a parete o a pavimento, nell'opzione normale o duo, vaso con cassetta a zaino. Pozzi-Ginori: tel. +39-02.485.981, fax +39-02.485.98500.

«Montebianco», *a series of sanitary units in ceramics from Pozzi-Ginori, has been periodically updating its style, since 1940, thus reaffirming its position at the top of the sales rankings. An element in its success is the rigour of an essential design that joins functional prowess to elegance of line. The last restyling was done by Makio Hasuike and includes an important functional modification in the closure of the flange of the bidet in the series. Pieces in the series, rigourously white in colour, include a washbasin measuring 64 or 72 cm, in single- or three-hole versions, column, bidet and bowl with wall or floor flush, in the standard or dual option, and bowl with knapsack tank. Pozzi-Ginori: tel. +39-02.485.981, fax +39-02.485.98500.*

2

Pavimenti galleggianti melaminici (39
Melaminic floating floors

La Liuni distribuisce in esclusiva per il mercato italiano i prodotti francesi «Alsafloor». Si tratta di pavimenti galleggianti melaminici resistenti al graffio, all'impronta, ai raggi U.V., a bruciature di sigaretta, agli agenti chimici, facili da pulire e conformi alle norme ecologiche e di sicurezza (reazione al fuoco Classe 1). Eccone il procedimento di produzione: si fotografa un'essenza di legno naturale e la si stampa su carta; si impregna quest'ultima di resina melaminica trasparente; si accopppia la carta melaminica stampata con una lastra di High Density Fiber avente uno spessore di circa 7 mm. L'accoppiamento è diretto, cioè realizzato mediante il binomio pressione-temperatura. Per evitare l'incurvatura dei listoni, la lastra viene poi controbilanciata saldando al rovescio una carta melaminica identica a quella della superficie di calpestio ma in tinta unita. Liuni: tel. +39-02.30731, fax +39-02.3088196.

Liuni *is the exclusive distributor for the Italian market of French «Alsafloor» products. The latter are melaminic floating floors that are immune to everything from scratches to finger-prints to U.V. rays to cigarette burns to chemical agents, are easy to clean and comply with ecological and safety regulations (Class 1 reaction to fire). The productive procedure is as follows: Natural wood is photographed and printed on paper, the latter being impregnated with transparent melaminic resin. The printed melaminic paper is then coupled with a sheet of High Density Fiber with a thickness of approximately 7 mm. The coupling is directed – brought about, that is – by a double-threat pressure-temperature process. To keep planks from curving inward, the sheet is then counterbalanced by joining, to the underside, a melaminic paper that is identical to that of the tread surface but in a solid colour. Liuni: tel. +39-02.30731, fax +39-02.3088196.*

4

Tre premi per d line (40
Three prizes for d line

La d line si è aggiudicata nel 1999 tre importanti premi. L'ID Classics Prize, conferito dal Danish Design Centre, è stato assegnato all'intera gamma d line perché, in produzione da almeno venticinque anni senza modifiche, si distingue per il design innovativo. Si tratta di una collezione completa in acciaio inossidabile di apparecchiature per impianti, specializzata in leve e maniglie per porte e finestre con i relativi accessori, giunti di chiusura, prodotti antipanico, armadietti e apparecchi "pull handles" per ambienti pubblici e domestici, attrezzature per il bagno. Inoltre, il «Sanitary Panel Program», un programma sanitario modulare a muro, ha ricevuto i premi ID Prize e iF Product Design Award. Molteplici le applicazioni: dalla cabina toilet agli ambienti bagno e lavaggio, alla cucina, in luoghi pubblici e privati. d line: tel. +45-36-180.400, fax +45-36-180.0401.

3

The d line *was the winner of three important prizes in 1999. The ID Classics Prize, given by the Danish Design Center, was awarded to the entire spectrum of d line products because, in production for at least twenty-five years without a single change being made, it is distinguished for its innovative design. It's a complete collection in stainless steel of equipment for installations, specialized in levers and handles for doors and windows with their relative accessories, closing joints, anti-panic products, cabinets and pull handles for both public and domestic areas and items for the bathroom. The «Sanitary Panel Program», moreover, a wall modular sanitary program, has received the ID Prize and iF Product Design Award. There are many applications from the toilet to the bathroom and washroom to the kitchen, in public or private places. tel. +45-36-180.400, fax +45-36-180.0401.*

Nuovi apparecchi Rex Built-In: protagonista l'acciaio inox

Se si dovesse indicare un materiale (o un colore) per rappresentare l'innovazione in cucina, la scelta cadrebbe quasi sicuramente sull'acciaio inossidabile. Esso suggerisce efficienza, precisione e razionalità, doti che nel caso di Rex Built-In riguardano proprio tutte le tipologie di elettrodomestico. Infatti, con la presentazione dei nuovi modelli avvenuta in occasione di Domotechnica 1999, la grande fiera della apparecchiature domestiche svoltasi lo scorso febbraio a Colonia, la serie Rex Built-In con estetica acciaio inox può dirsi davvero imbattibile per completezza di gamma oltre che per design. Ai già affermati apparecchi con estetica inox (forno, lavastoviglie, piani di cottura, cappe aspiranti), si sono infatti aggiunte le versioni in acciaio per i frigocongelatori «Rondò» e «Quattroporte». Totalmente nuova è invece la cucina da 70 cm «Rondò 76X» che raggruppa in un unico apparecchio il piano di cottura e il forno. Entrerà in produzione nei prossimi mesi.

Con le loro linee arrotondate e prive di spigoli (Soft Tech), le grandi maniglie e soprattutto con il nitore delle superfici, sempre in ordine grazie a un particolare trattamento che impedisce il formarsi delle impronte, gli elettrodomestici in acciaio inox Rex Built-In garantiscono un'efficienza professionale alla portata di tutti. Le dimensioni e le tipologie degli apparecchi sono infatti studiate per corrispondere alle esigenze di qualsiasi famiglia, nonché alle più diverse necessità progettuali o spaziali.

Le nuove apparecchiature sono dunque in perfetta sintonia con il consueto modo di operare di Rex Built-In, un marchio per il quale essere al primo posto nelle preferenze dei consumatori è uno stimolo che spinge a fare sempre meglio.

In alto: FI 5004 NFX Quattroporte, frigocongelatore a quattro porte, Freon Free, bimotore, autoventilato. L'estetica inox ne sottolinea le dimensioni imponenti (capacità totale 447 litri).
Sopra: PX 95 POV, piano di cottura da incasso largo 90 cm, con quattro fuochi a gas e un bruciatore centrale pesciera.

I bruciatori sono del tipo Fiamma Pura (dispositivo in grado di ottimizzare il rendimento e ridurre al tempo stesso la quantità di gas nocivi emessi durante la combustione). Le griglie in ghisa e l'estetica in acciaio inox accentuano il carattere professionale dell'apparecchio.

Top: FI 5004 NFX Quattroporte, fridge-freezer with four doors, Freon Free, two-motor, self-ventilated. The stainless steel aesthetic throws impressive dimensions into bold relief (total capacity: 447 liters). Above: PX 95 POV, 90-cm-wide built-in cook top, with four gas fires and a central fish-kettle burner. Burners are the Pureflame type (device capable of optimizing yield while reducing the quantity of harmful gasses given off during combustion). Grills in cast-iron and a stainless steel aesthetic lend emphasis to the professional character of the unit.

New Rex Built-In units: protagonist is stainless steel

Una panoramica d'insieme di alcuni elettrodomestici della serie acciaio inox. Oltre al frigocongelatore Quattroporte, compaiono il forno multifunzione FMS 90 XE, la lavastoviglie ISX 1063 WRD, il piano di cottura da 90 cm. Con le loro linee arrotondate e prive di spigoli (Soft Tech), le grandi maniglie e soprattutto con il nitore delle superfici, sempre in ordine grazie a un particolare trattamento che impedisce il formarsi delle impronte, gli elettrodomestici suggeriscono efficienza, precisione e razionalità.

An overview of several household appliances in stainless steel. Visible, in addition to the Quattroporte fridge-freezer, are the FMS 90 XE multipurpose oven, ISX 1063 WRD dishwasher and 90-cm cook top. With their rounded lines, which are free of sharp edges (Soft Tech), big handles and, above all, the shining splendour of surfaces, which are always in order thanks to a special treatment that keeps fingerprints from forming, household appliances exude efficiency, precision and rationalism.

Nuovi apparecchi Rex Built-In: protagonista l'acciaio inox

If we should have to choose a material (or colour) to represent innovation in the kitchen, we would undoubtedly opt for stainless steel. It's a substance that exudes efficency, precision and rationalism, qualities that all Rex Built-Ins, no matter what their typology, are noted for all over the world. In fact, with the presentation of their new models at Domotechnica 1999, the big household equipment fair, staged this past February in Cologne, the Rex Built-In series with its stainless steel aesthetic can once again be described as the unbeaten champion in its field for completeness of range as well as design. Now added to their successful units with stainless steel aesthetic (oven, dishwashers, cook tops and hoods) are versions in steel for «Rondò» and «Quattroporte» (four-door) fridge-freezers. Totally new, on the other hand, is the 70-cm «Rondò 76X» kitchen, which brings together cook top and oven in a single unit. It will be put on the production line in upcoming months.

With their rounded lines and total absence of sharp edges (Soft Tech), big handles and above all the shining splendour of their surfaces, which are always in order thanks to a special treatment that keeps fingerprints from forming, Rex Built-In household appliances in stainless steel guarantee a professional efficiency that is within reach of everyone. The dimensions and typologies of the equipment are in fact researched to correspond to the needs of any family, not to speak of the most widely varied design or spatial needs.

The new units are therefore in perfect harmony with Rex Built-In's customary way of operating. After all, Rex Built-In is a trademark for which being number one in the preferences of consumers is a rocket thrust that spurs the company to do better each time.

In alto: Rondò 76X (in produzione nei prossimi mesi), blocco cucina da 70 cm. Raggruppa in un unico apparecchio il piano di cottura e il forno.
Sopra: FB 440 INX Rondò, frigocongelatore Freon Free, a due temperature, con sbrinamento automatico, dotato di DAC System, capacità totale 400 litri.

Top: Rondò 76X (on the production line in the coming months), a 70-cm kitchen unit. Brings together, in a single unit, both cook top and oven.
Above: FB 440 INX Rondò, Freon Free fridge-freezer, with two temperatures, automatic defrosting, equipped with DAC System, total capacity: 400 liters.

New Rex Built-In units: protagonist is stainless steel

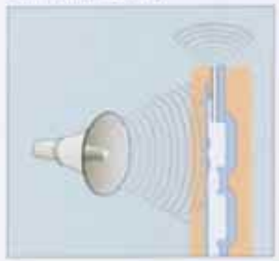
Le dimensioni e le tipologie dei nuovi apparecchi con estetica in acciaio inox sono studiate per corrispondere alle esigenze di qualsiasi famiglia, nonché alle più diverse necessità progettuali o spaziali. Qui si notano il blocco cucina Rondò 76X e il frigocongelatore Rondò, innovativi nella concezione e nell'estetica. Nonostante l'aspetto professionale, entrambi sono larghi 70 cm e inseribili anche dove lo spazio a disposizione non è molto.

Per maggiori informazioni, rivolgersi a Rex Built-In, tel. 0434.394.700.

The dimensions and typologies of the new units with their aesthetic in stainless steel were researched to correspond to the necessities of all families, not to speak of the most widely varying design and spatial needs.
Worthy of note here is the Rondò 76X kitchen unit and Rondò fridge-freezer, which are innovative in both conception and aesthetic. Notwithstanding the professional aspect, both are 70 cm wide and can be fitted into the most cramped of spaces.

For further information, call Rex Built-In at tel. 0434.394.700.

Isolamento acustico



Resistenza al fuoco

Condizionamento termoregolabile

Eco-Ventilato: tradizione e innovazione per facciate ventilate di edifici prestigiosi. La soluzione per l'isolamento termico, acustico, resistente al fuoco ed alla formazione di umidità.

Styl-Comp realizza edifici “su misura” applicando una avanzatissima concezione di “sartoria” dei manufatti.

Styl-Comp

Industria Pannelli Prefabbricati in C.A.
Via Stezzano, 16 - 24050 Zanica (Bg)
Tel. 035 671013 - 035 670038
Fax 035 672265 - www.styl-comp.it

Introduzione · *Introduction* II

Computer 2000 SPA III

Gisit SRL IV

Hewlett-Packard Italiana SPA V

Siemens Informatica SPA VI

Otis SPA VII

VIII

Sistemi informatici

L'informatica ha ormai assunto un ruolo fondamentale nella gestione del progetto di architettura e del processo costruttivo. Le nuove generazioni di programmi CAD, infatti, mettono a disposizione dei progettisti strumenti semplici da utilizzare e, allo stesso tempo, funzionalmente articolati.
Il progetto si può materializzare tridimensionalmente in video e la sua immagine virtuale permette di concretizzare la costruzione come finita inserendola nel contesto reale. Questi nuovi strumenti informatici all'interno del processo progettuale hanno sicuramente messo in disparte il cosiddetto elemento romantico, che si avvale di tecnigrafo, matite e lucidi, ma, allo stesso tempo, hanno indubbiamente reso il lavoro di ingegneri e architetti più veloce e tecnologicamente adeguato. Inoltre, gli archivi cartacei sono stati sostituiti da dischetti o Cd-Rom che si possono trasportare con facilità. Per correggere un progetto non si 'rilucida' più, si apre semplicemente un file. Si effettuano le dovute variazioni, ristampando le nuove tavole con l'ausilio di plotter che ormai possono raggiungere il formato AO.
In fase di rendering si possono applicare tutte le finiture, sia interne che esterne, e immaginare così il risultato finale. Grazie a banche dati complete di normative e prestazioni tecniche, si possono costruire virtualmente articolati sistemi di ascensori e scale mobili e, una volta terminata la composizione dei singoli elementi, stampare o archiviare l'intero progetto.
In passato si contestava ai programmi software di progettazione una certa rigidità contro l'elemento creativo. Ma attualmente non esiste studio che non utilizzi strumenti informatici: il programma di progettazione è un mezzo al servizio della creatività e della professionalità di un architetto o di un ingegnere.

Federico Maggiulli Alfieri

Computing systems

Information science has taken on a fundamental role by now in the management of architectural design and that of the constructive process. New generations of CAD programs have in fact placed instruments at designers' disposal that are both simple to use and functionally multifaceted.
Design can now materialize in three dimensions on a video, its virtual image enabling the user to get it into concrete form and fit it into a real setting. These new computing tools have left the so-called romantic element, calling for universal drafting device, pencils and glosses, out in the cold, as far as the design process is concerned, but have made the work of engineers and architects faster and technologically more up-to-date. Paper archives, moreover, have been replaced by diskettes or Cd-Roms, which can be transported with the greatest of ease. To alter a design, it is no longer 'reglossed'. All you have to do is open a file. The necessary variations are carried out and new tables printed by means of plotters that have attained the AO format by now.
It is possible to apply all finishes – both interior and exterior – in the rendering phase, thus imagining the final result. Thanks to complete data banks of technical regulations and performance, virtual constructions can be made of elaborately architected systems of elevators and escalators and, once the composition of individual elements has been completed, the entire project can be printed or filed away. Objections were raised, in the past, to a certain rigidity vis-à-vis the creative element, found in design software programs. But there is no studio anywhere at present that does not make use of computing instruments. The design program is a means to an end at the service of the creativity and professionalism of an architect or engineer.

Computer 2000

Computer 2000, gruppo fondato nel 1983, fra il 1995 e il 1996 ha aperto più di 40 filiali in oltre 30 Paesi diversi distribuiti in Europa, Stati Uniti, America Latina, Asia e Medio Oriente. Con un fatturato di oltre 6,6 miliardi di DM, Computer 2000 è leader in Europa nella distribuzione e nei servizi del settore personal computer e una delle maggiori aziende del mondo. Inoltre, il gruppo ha organizzato una serie di strumenti per il cliente. Un esclusivo listino telematico al quale si accede comodamente via modem, ottenendo aggiornamenti in tempo reale su listini, promozioni e sconti, ma anche inserimento, verifica e invio di ordini in tempo reale, schede tecniche dei prodotti, situazioni di fido e di credito e posta elettronica. «OnLine Catalog Win» viene aggiornato quotidianamente. È stata istituita anche una «Hotline» telefonica, con tecnici altamente specializzati che forniscono al dealer un sopporto di elevato livello. L'organizzazione rappresenta per Computer 2000 uno dei fattori strategici fondamentali. Il Centro Logistico di Peschiera Borromeo, dotato di una superficie di circa 4000 mq, è collegato in tempo reale con la sede di Milano, così da ottenere l'integrazione tra le funzioni acquisti-magazzino e vendite-order entry-magazzino. In questo centro il rivenditore provvisto di un'apposita tessera «Take Away» può visionare e acquistare direttamente i prodotti desiderati. Inoltre con il servizio Pick Up il cliente può ritirare la merce a orario continuato dalle 8,30 alle 17,30. «Cad Demo Shop» è un servizio di test gratuito di Workstation, periferiche e software correlati al mondo del CAD, allestito presso il «Take Away» di Peschiera Borromeo.

1 Un'immagine renderizzata, elaborata con AutoCAD Architectural Desktop.
2 Una schermata di AutoCAD Architectural Desktop; si possono notare tutti gli strumenti identificati dalle icone e l'elaborazione di un progetto. Sulla stessa videata è possibile avere sia una prospettiva che piante, sezioni e particolari costruttivi.
3 Schermata di Model Explorer con lo studio dei volumi del progetto illustrato nell'immagine precedente.
4, 5 La locandina ed il packaging del software AutoCAD Architectural Desktop.

Il fatturato di Computer 2000 Italia nell'anno fiscale 97-98 ha raggiunto i 432 miliardi di lire con un incremento di circa il 35% sul periodo precedente.

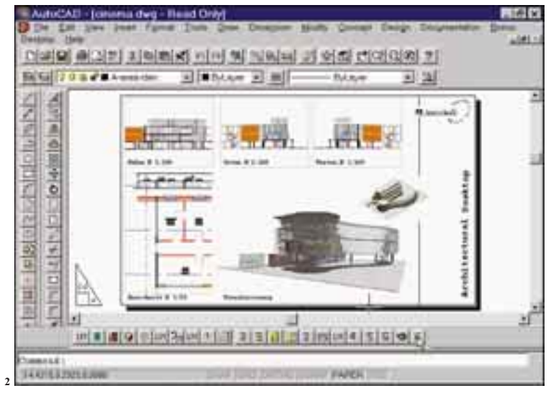
Invoiced sales of Computer 2000 Italia for fiscal year '97-98 attained a level of 432 billion lire, showing an increase of approximately 35 percent over the previous period.

4

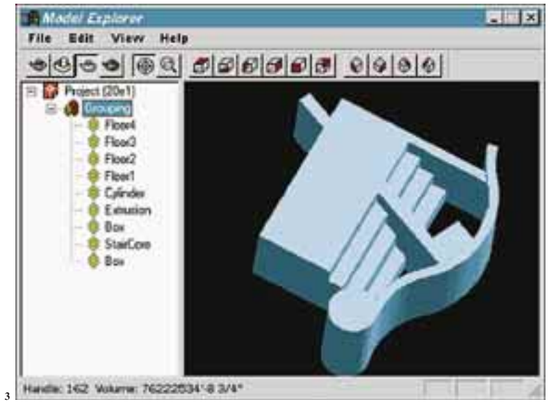
Computer 2000

Computer 2000, a group founded in 1983, between 1995 and 1996, has opened more than 40 branches in over 30 different countries distributed in Europe, the United States, Latin America, Asia and the Middle East. With invoiced sales of over 6.6 billion German marks, Computer 2000 leads Europe in distribution and services for the personal computer sector and is one of the world's largest companies. The group has organized a series of services for the client. An exclusive telematic price list can be conveniently accessed with a modem, thus obtaining updates in real time on lists, promotions and discounts, but also the insertion, check and sending of orders in real time, technical product cards, credit situations and electronic mail. «OnLine Catalog Win» is brought up to date every day. A telephonic «Hotline» has also been set up with highly specialized techniques that supply the dealer with high-level support. The organization represents, for Computer 2000, one of its fundamental strategic factors. The Logistic Center in Peschiera Borromeo, equipped with a surface of roughly 4000 square meters, is connected in real time to its headquarters in Milan, so as to obtain an integration of purchase-warehouse and sales-order entry-warehouse functions. At this center, any retailer who has a «Take Away» card can screen and purchase the products he wants. Furthermore, with the Pick Up service, the client can pick up his merchandise at any time all day from 8.30 a.m. to 5.30 p.m. «Cad Demo Shop» is a free Workstation test service, with peripherals and software correlated with the CAD world, set up at «Take Away» in Peschiera Borromeo.

COMPUTER 2000



2



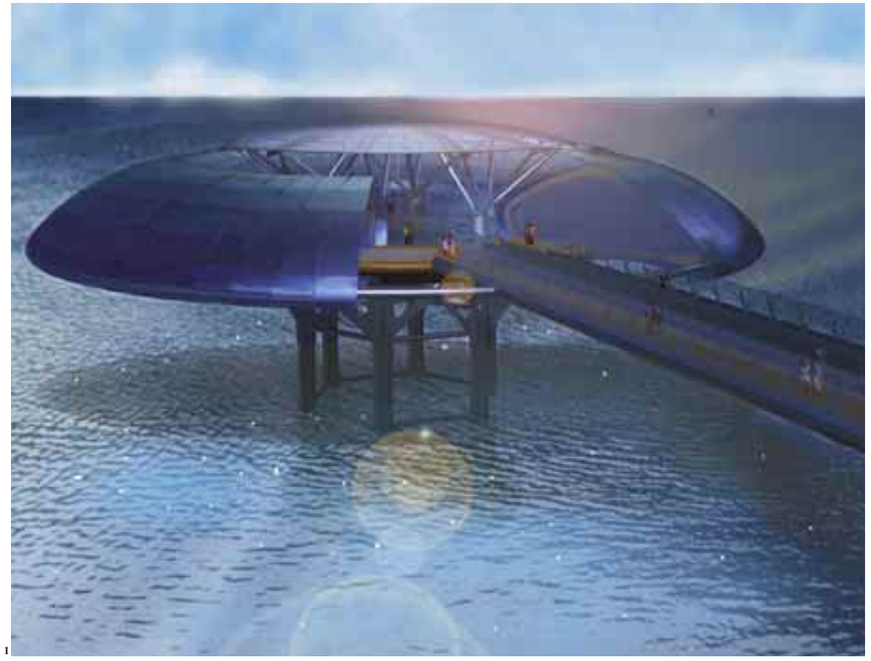
3

5

1 A rendered image, processed with AutoCAD Architectural Desktop.
2 A screening of AutoCAD Architectural Desktop; discernible are all the instruments identified by icons, as well as the processing of a design. It is possible to get on the same video not only a perspective view but also plans, cross-sections and constructive details.
3 Screening of Model Explorer through a study of the volumes of the design illustrated in the preceding image.
***4, 5** Advertisement and packaging of AutoCAD Architectural Desktop software.*

«ARC+»

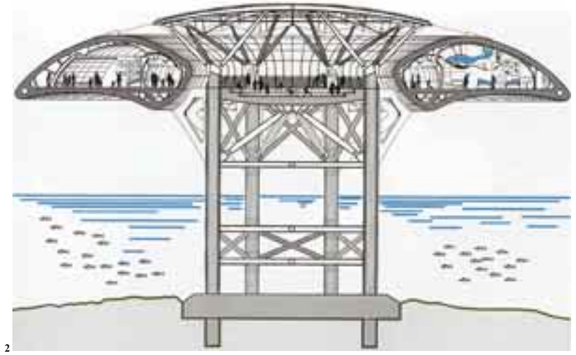
«ARC+» è un potente modellatore solido architettonico tridimensionale, studiato per soddisfare le esigenze di tutti i professionisti della progettazione. Presente in Europa con più di 20.000 installazioni, «ARC+» è lo strumento ideale per la realizzazione grafica di tutte le tappe di sviluppo del progetto architettonico, dal drafting agli esecutivi. In fase di creazione si può lavorare in scala reale e in qualsiasi vista; è possibile la creazione di muri multistrato bi e tridimensionali, tetti e abbaini parametrici; la costruzione automatica di solette, scale parametriche, oggetti di arredo. È possibile la creazione spaziale bi- e tridimensionale di linee e superfici, la costruzione di entità di qualsiasi forma tramite operazioni booleane; solidi di estrusione e solidi di rotazione. Anche il passaggio da poligoni a muri è semplice e automatico. «ARC+» è dotato di librerie, anche tridimensionali, facilmente aggiornabili. Tra le opzioni per le viste è possibile effettuare dei controlli ergonometrici per la scelta dei punti focali, ma anche lavorare su finestre multiple per visualizzare il modello da diverse angolazioni, inoltre il passaggio dalla vista ortogonale alla prospettica è istantaneo. «ARC+» permette una produzione efficace, grazie alla generazione automatica, dal modello tridimensionale, di tutti gli elaborati necessari per un progetto (piante, prospetti, sezioni). Le operazioni di quotatura sono automatiche pur restando sempre sotto il controllo dell'operatore, compreso il calcolo delle aree e delle quantità. A conclusione di un progetto o di una serie di disegni, si possono impaginare a video le tavole e le immagini ricavate nelle scale desiderate.



1

«ARC+»

«ARC+», a powerful three-dimensional architectural solid modeller, was researched to satisfy the needs of all design professionals. Present in Europe with more than 20,000 installations, «ARC+» is the ideal instrument for the graphic execution of all the stages in the development of an architectural project, from drafting to working drawings. You can work during the creative phase on a real scale and from any perspective, create two- and three-dimensional walls, rooves and parametric attics and speed up the whole process through the automatic construction of floor slabs, parametric scales, decor objects. Also possible is two- and three-dimensional spatial creation of lines and surfaces and the construction of entities in any form whatsoever through Boolean operations. Not to speak of extruded solids and rotary solids. Even the transition from polygons to walls is simple and automatic. «ARC+» comes equipped with three-dimensional bookcases that are easy to update. Among view options there is one enabling the user to carry out ergonometric checks leading to the selection of focal points, but also work on multiple windows to display the model from various angles. Not only that, but the transition from orthogonal view to perspective is instantaneous. «ARC+» makes possible effective production, thanks to automatic generation, from the three-dimensional model, of all the sketches and descriptions necessary for a project (plans, perspectives, cross-sections). Dimensioning operations are automatic, even though remaining under the control of the operator, including calculations of areas and quantities. At the end of a project or series of designs, tables and images achieved on the desired scales can be paged up on a video.



2

ARC+ è il solo programma CAD che permette in ogni fase del processo creativo la visualizzazione virtuale del modello e da quest'ultimo si ricavano tutte le viste e i diversi documenti richiesti per la presentazione e per l'esecuzione del progetto. ARC+ gira su piattaforme Windows 95/98 e Windows NT e si può interfacciare con altri programmi tramite file dxf/dwg 2D e 3D.

1, 3 Tre immagini del progetto di una piattaforma sul mare realizzate con ARC+. Nella sezione si può notare la struttura nei minimi particolari. ARC+ permette di visualizzare il modello del progetto a fil di ferro, a linee nascoste, con superfici colorate e ombreggiate, con superfici renderizzate con trasparenze e diverse fonti luminose (in true color). Nel programma è presente un modulo Render per la creazione di immagini e animazioni di foto realistiche a alta qualità (Phong e Ray tracing) con sfondi a scelta dell'operatore.
Progettisti: Giovanni Marco Schivo e Lucilla Revelli; CAD designer: Manuela Zenobi, Lorena Zenobi e Cesare Monti; Engineer: Claudio Cecconi

ARC+ is the only CAD program that allows the virtual display of the model in every phase of the creative process. Gotten from the model are all the views and various documents required for the presentation and execution of the design. ARC+ circulates on Windows 95/98 and Windows NT platforms and can interface with other programs through file dxf/dwg 2D and 3D.

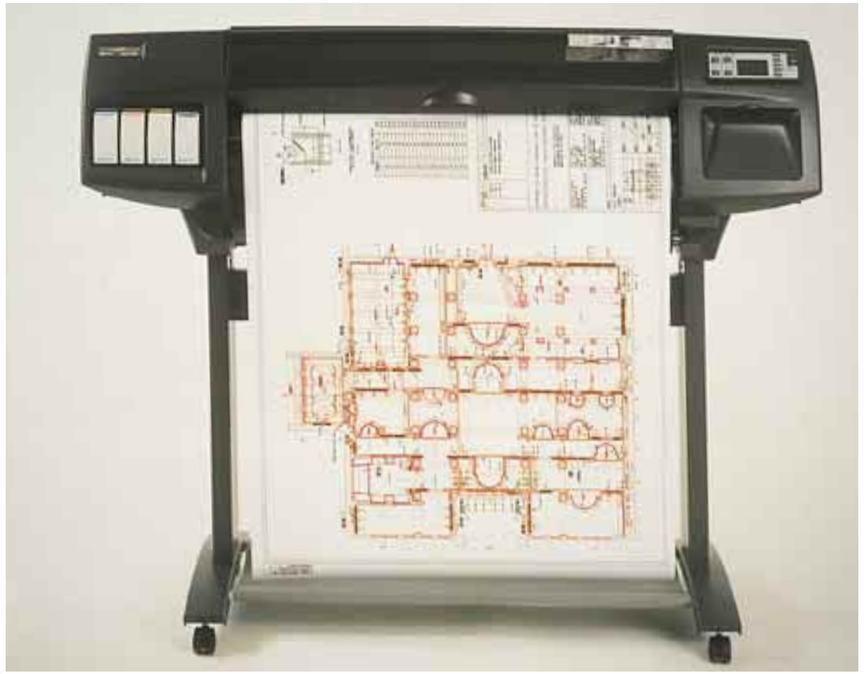
3

***1, 3** Three images of the design of a platform on the sea, created with ARC+. Discernible in cross-section is the structure in its minimal details. ARC+ allows the display of an iron-wire model of the design, with hidden lines, coloured and shaded surfaces and surfaces rendered through transparencies and various luminous sources (in true colour). Present in the program is a Render module for the creation of images and animations of high-quality realistic photographs (Phong and Ray tracing) with backgrounds chosen by the operator.*
Designers: Giovanni Marco Schivo and Lucilla Revelli; CAD designers: Manuela Zenobi, Lorena Zenobi and Cesare Monti; Engineers: Claudio Cecconi

ARC+ © Copyright 1998 ACA. All rights reserved

Nuova linea di stampanti Hewlett-Packard

Fin dalla prima apparizione della stampa a getto termico d'inchiostro, nel corso degli anni '70, Hewlett-Packard ha costantemente dimostrato una notevole capacità di innovazione contribuendo così a rivoluzionare il workflow di stampa. La nuova generazione di stampanti Hewlett-Packard per grandi formati offre una velocità mai raggiunta prima e risultati di ottima qualità nella riproduzione di linee, testi e immagini. Le stampanti «HP DesignJet Serie 1000» sono ideali per architetti, ingegneri e specialisti del GIS e si presentano come soluzione efficace per fornitori di servizi stampa. L'alta velocità che caratterizza questa nuova linea Hewlett-Packard deriva dall'applicazione di un'innovativa tecnologia: «HP JetExpress» che prevede testine più ampie, fino a 2,5 cm di larghezza, e un maggior numero di ugelli, 512 per ognuna. Utilizzano un sistema di inchiostro modulare, basato sull'uso di quattro cartucce sostituibili separatamente e disponibili nei formati da 350 ml (ciano, magenta, giallo e nero pigmentato) e da 175 ml (ciano, magenta e giallo). Chip intelligenti posizionati sia nelle cartucce che sulle testine tengono sotto controllo i livelli di inchiostro e l'usura delle testine, segnalando immediatamente la necessità di sostituire ognuna di queste parti. I modelli della nuova serie «HP DesignJet 1050C» e «HP DesignJet 1055CM», sono in grado di stampare a velocità fino a sei volte superiori a quelle della stampante «HP DesignJet 750C Plus». Le nuove stampanti gestiscono inoltre alti volumi di carta e sono in grado di stampare nei formati da A4 ad A0, ideali quindi per la riproduzione di disegni di progettazione tecnica, rendering, mappe.



1

1 HP DesignJet Serie 1050C.
2 HP DesignJet Serie 1055CM. Le due stampanti fanno parte della serie HP DesignJet Serie 1000 che comprende un ampio set di driver per Windows 3.1, 95/98 e NT 4.0, oltre che per AutoCAD® di Autodesk. Il modello HP DesignJet 1055CM, in particolare, viene offerto con il linguaggio Adobe® PostScript® 3™ per Windows 3.1, 95/98, NT 3.51 e 4.0 per Macintosh (QuickDraw 7.1 e 8.0).

***1** HP DesignJet Serie 1050C.*
***2** HP DesignJet Serie 1055CM. The two printers form part of the HP DesignJet Serie 1000 series, which includes a full set of drivers for Windows 3.1, 95/98 and NT 4.0, as well as for AutoCAD® from Autodesk. Model HP DesignJet 1055CM, in particular, is offered with Adobe® PostScript® 3™ language for Windows 3.1, 95/98, NT 3.51 and 4.0 for Macintosh (QuickDraw 7.1 and 8.0).*

Le nuove HP DesignJet Serie 1000 riproducono immagini di qualità fotografica perché possono stampare su supporto superlucido.

The new HP DesignSerie 1000 units reproduce images distinguished by a photographic quality, because capable of printing on a super-glossy support.

New line of Hewlett-Packard printers

Since the moment thermal ink jet printing first made its appearance on the market, in the course of the seventies, Hewlett-Packard has never failed to show a noteworthy ability to innovate, thus contributing to revolutionizing printing workflows. The new generation of Hewlett-Packard printers for large sizes offers a speed that has never before been reached in printing history, not to speak of results of unmatched quality in their reproduction of lines, texts and images. «HP DesignJet Serie 1000» printers are ideal for GIS architects, engineers and specialists and are making an impact as an effective solution for suppliers of print services. The high speed that characterizes this new Hewlett-Packard line stems from the application of an innovative technology – «HP JetExpress» – which provides for larger heads of up to 2.5 cm in width and a higher number of nozzles – 512 for each. They use a modular ink system based on the use, separately, of four replaceable cartridges that come in 350-ml sizes (cornflower blue, yellow and pigmented black) and 175-ml ones (cornflower blue, magenta and yellow). Smart chips positioned, not only in the cartridges but also on the heads, keep ink levels and head wear under control, letting the user know immediately of the necessity for replacing each of these parts. Models from the new «HP DesignJet 1050C» and «HP DesignJet 1055CM» series are capable of printing at a speed that is as many as six times higher than those of the «HP DesignJet 750C Plus». The new printers manage huge amounts of paper and are able to print in formats of from A4 to A0, thus being ideal for the reproduction of technical design drawings, rendering, maps.

HEWLETT PACKARD

2

Workstation «Celsius» di Siemens

Con la presentazione delle nuove «Workstation Celsius» articolate nelle serie «400» e «600», Siemens si riconferma leader nel settore "personal workstation". Del resto Siemens, azienda all'avanguardia in questo ambito, realizzò nel 1995, in prima assoluta, una macchina basata sul processore Intel. La nuova «Celsius 420» è caratterizzata da un design molto attraente ed è dotata di numerose possibilità di espansione. Offre inoltre un'ampia varietà di sottosistemi e di componenti di sistema a elevate prestazioni, compreso un software che permette di integrarsi in modo semplice e rapido anche con i sistemi Unix e Apple. Sette slot per le schede di espansione e sei alloggiamenti per i dischi fissi e altre periferiche permettono agli utenti una notevole flessibilità. La «Celsius 420» è disponibile con una memoria principale che arriva a 768 Mb e con due dischi fissi Ultra 2 Wide SCSI da 4, 9 o da 19 Gb. In base alle diverse esigenze, sono disponibili vari sottosistemi grafici che coprono tutta la gamma che va dall'entry 2D all'high-end 3D. Con la work-station «Celsius 630» Siemens allarga ulteriormente la propria offerta nella fascia alta di mercato. Nelle «Celsius 630» i nuovi processori Intel «Pentium III Xeon» a 500 e 550 MHx (fino a due contemporaneamente) e il chipset 440 GX AGP permettono prestazioni di altissimo livello. Inoltre la nuova workstation può disporre di 2 Gb di Ram e di hard disk Ultra Wide SCSI 2 da 4, 9 e 18 Gb. L'espandibilità della workstation «Celsius 630» è massima; infatti è dotata di sette slot per le schede di espansione e di sei bay per drive e altre periferiche.

«Celsius» Workstation from Siemens

With the presentation of their new «Workstation Celsius», split into series «400» and «600», Siemens has reconfirmed its position as a leader in the "personal workstation" sector. On the other hand, Siemens, a company in the vanguard of this area, brought out a machine based on the Intel processor in 1995, which was the very first of its kind ever to be produced. The new «Celsius 420» is characterized by a highly appealing design and comes equipped with numerous options governing expansion. It also offers a wide variety of subsystems and system components distinguished for their high performance, including a software program that allows it to integrate, simply and rapidly, with Unix and Apple systems. Seven slots for expansion cards and six housings for fixed disks and other peripherals give users noteworthy flexibility. «Celsius 420» is available with a principal memory that gets up to 768 Mb and a pair of 4, 9 or 19 Gb Ultra 2 Wide SCSI fixed disks. Available on the basis of various needs are various graphic subsystems, which cover the entire spectrum, ranging from the 2D to the 3-D high-end entry. With «Celsius 630», Siemens has expanded their offerings in the high segment of the market even further. In «Celsius 630» workstations, the new Intel 500 and 550 MHx «Pentium III Xeon» processors (up to two at the same time) and the 440 GX AGP chipset make possible performance at the very highest level. Not only that but the new workstation can have at its disposal 2 Gb of Ram and 4.9 and 18 Gb Ultra Wide SCSI hard disk. The expandibility of the «Celsius 630» workstation is the maximum of any to date. It comes equipped with seven slots for expansion cards and six bays for drives and other peripherals.

SIEMENS
Computer Systems

1, 2 La Celsius 420, grazie alla combinazione del processore Pentium III e del chipset 440 BX AGP, presenta un eccellente rapporto prezzo/prestazioni.
3 Nella Celsius 630 gli speciali pacchetti disponibili comprendono un software che permette l'integrazione semplice e rapida con altri sistemi operativi come Unix e Apple.
4 L'ergonomia studiata nei minimi particolari e la Ram che può raggiungere i 2 Gb sono i principali primati di queste nuove workstation Siemens.

***1, 2** Celsium 420, thanks to a combination of the Pentium III processor and 440 BX AGP chipset, has an extraordinary price/performance ratio.*
***3** In Celsius 630, special packages that are available include a software item, which makes possible simple and rapid integration with other operative systems like Unix and Apple.*
***4** Ergonomics researched down to the tiniest detail and Ram, which can get up to 2 Gb, are the principal phenomena with which records have been set by these new Siemens workstations.*

Le nuove workstation Celsius nei due modelli 420 e 620 sono state studiate e realizzate in modo particolare per chi lavora con programmi di simulazione al computer, disegno meccanico con animazione di oggetti, desktop publishing e texture mapping.
La grande flessibilità di espansione e le enormi capacità di memoria, sia Ram che su disco fisso, rendono queste macchine insostituibili e altamente innovative. Anche la realizzazione del design e dell'interfaccia utente è stata studiata nei minimi particolari.

The new Celsius workstations in two models – 420 and 620 – were researched and executed particularly for those who work with computer simulation programs, mechanical design with animation of objects, desktop publishing and texture mapping.
The great flexibility with which expansion and enormous memory capacities are achieved – both Ram and on a fixed disk – has made these machines irreplaceable and highly innovative. Even the study of design and the user interface has been gone into in their minimal details.

Nuovo Cd-Rom Otis: consulenza alla progettazione

Il Cd-Rom Otis nella versione '99 si è arricchito di una nuova sezione: un vero e proprio repertorio virtuale di grande utilità. Il Cd-Rom *Progettiamo Insieme,* oltre a essere una presentazione completa dell'azienda e dei suoi prodotti, è stato studiato appositamente per i progettisti e contiene quindi anche un vero manuale per la progettazione con le relative normative. Nella sezione denominata "Show Room Virtuale", si possono poi scegliere e abbinare tra loro molteplici soluzioni estetiche di ascensori e visualizzare il prodotto finito. Passo dopo passo, a seconda delle esigenze del progettista e delle opzioni proposte dal sistema, la struttura si materializza sul video in ogni suo dettaglio. In questo modo si progetta e si scelgono tutti i componenti che sono memorizzati nel Cd-Rom, senza sfogliare voluminosi cataloghi con la perdita di tempo prezioso. Infine si può stampare il progetto definitivo, con la possibilità ulteriore di scaricare e salvare, direttamente sull'hard disk, i disegni in formato CAD. Tutte le possibilità di assemblaggio dei componenti tengono conto della legislazione vigente in fatto di sicurezza; così si ha la certezza di realizzare un progetto rispondente in ogni suo dettaglio alle normative sulla sicurezza. La scelta da parte della Otis di mettere a disposizione uno strumento informatico come la nuova versione del Cd-Rom è nata per rendere più semplice ed efficace il lavoro di ingegneri, imprese o architetti che possono progettare e, virtualmente provare, il prodotto scelto in tempo reale. La Otis ha ottenuto le certificazioni di qualità UNI EN ISO 9001 e ISO 14001.

1

1 La schermata di apertura del Cd-Rom Otis permette l'accesso a diversi capitoli: Storia aziendale, Manuale della progettazione, Progettiamo insieme, Catalogo, Show Room Virtuale ed Internet.
2 Consulenza alla progettazione: layout grafico (pianta e sezione) di un ascensore Otis presentato sul Cd-Rom nelle sue caratteristiche costruttive e tecnologiche.
3 Una pagina del catalogo con la descrizione delle innovazioni applicate a un sistema di scale mobili.
4, 5 Due schermate ambientate della sezione "Show Room Virtuale".

2

3

4

5

Otis's new Cd-Rom: Design consultation

The Otis Cd-Rom in its '99 version has been enriched with a new section – an honest-to-goodness virtual repertoire distinguished for its great usefulness. The Let's Design Together *Cd-Rom, in addition to being a complete presentation of the company and its products, was specifically researched for designers and therefore contains an outright design manual with the norms relative to the discipline. In the section called "Show Room Virtuale", the user can choose and combine a wide variety of aesthetic solutions of elevators and display the finished product. Step by step, in accordance with the designer's needs, and options offered by the system, the structure comes to life on the video down to the last detail. The design takes shape, and all the components that were memorized on the Cd-Rom are chosen without the user's having to lose precious time leafing through hundreds of pages of catalogue. Lastly, the final design can be printed, with the further option of unloading and saving designs in CAD format right on the hard disk. All component assembly options take into account legislation currently in force with regard to safety. Users can thus be sure of carrying out a project that responds to safety regulations in every single one of its details. Otis's decision to place at designers' disposal a computing instrument like the new version of the Cd-Rom was born to make simpler and more effective the work of engineers, companies or architects who can design and give a virtual tryout to the chosen product in real time. Otis has been awarded both UNI EN ISO 9001 and ISO 14001 quality certifications.*

OTIS

1 The opening screening of the Otis Cd-Rom allows access to various chapters – Corporate History, Designing Manual, Let's Design Together, Catalogue, Show Room Virtuale and Internet.
2 Advice on the design: graphic layout (plan and crosss-section) of an Otis elevator presented on a Cd-Rom with regard to its constructive and technological characteristics.
3 A page from the catalogue with a description of the innovations applied to an escalator system.
4, 5 Two screenings set in the "Show Room Virtuale" section.

Numeri di codice *Code number*

Computer 2000 SPA	**901**
Gisit SRL	**902**
Hewlett-Packard Italiana SPA	**903**
Siemens Informatica SPA	**904**
Otis SPA	**905**

Servizio gratuito lettori

Per ricevere ulteriori informazione sugli inserzionisti inserire il loro numero di codice, barrare la casella desiderata e spedire la cartolina alla Editoriale Domus presso l'indirizzo indicato sotto. Tutte le richieste saranno evase se spedite entro 8 mesi dalla data della rivista.

Free enquiry service

To receive further information on advertisers insert their code number, tick the appropriate boxes and mail the form to the address below. All requests will be fulfilled if sent within 8 months of this issue.

Numero di codice inserzionista: ( )
- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number: ( )
- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )
- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number: ( )
- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )
- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number: ( )
- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )
- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number: ( )
- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )
- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number: ( )
- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Nome/*Name* **Cognome/*Surname***

Via e Numero/*Number & Street*

Città/*Town*

Cap/*Postal Code*

Prov/*State/Region* **Nazione/*Country***

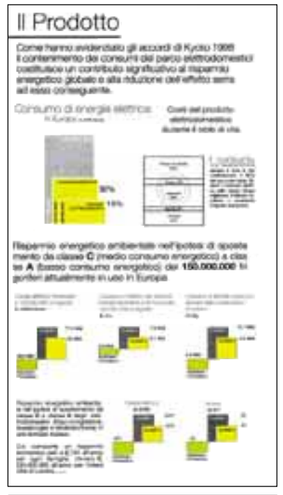
Direzione Pubblicità, Servizio gratuito lettori, P.O. BOX 13080, 20130 Milano (Italia)

Electrolux e lo sviluppo sostenibile

▶ Trasformare i rifiuti in ricchezza. Quando le industrie (e i consumatori) acquisiranno questa mentalità (che nelle società pre- o post-tecnologiche viene imposta dalla necessità), il rispetto dell'ambiente e le prospettive di sviluppo per l'intero pianeta avranno fatto significativi passi in avanti. Perché ciò avvenga, è indispensabile che i prodotti siano 'leggeri' in tutte le fasi della loro vita: ideazione, progettazione, fabbricazione, trasporto, utilizzo, dismissione, riciclo…
Un prodotto 'ecoprogettato' dovrebbe avere come motto: "Less is more". Ovvero essere costruito impiegando meno materiali e meno energia; funzionare consumando meno, senza inquinare e offrendo prestazioni ottimali; a fine vita, essere riutilizzato come materia 'seconda' per altri cicli produttivi. Un approccio globale che solo chi opera con lungimiranza può tradurre in un concreto agire imprenditoriale. Che è una scelta, non semplice imposizione legislativa o mero programma di 'comunicazione'.
Come afferma Michael Treschow, presidente e amministratore delegato di Electrolux Group: "Che piaccia o no, il problema ambientale esiste e riguarda ognuno di noi [...] nessun gruppo globale può rifiutare di vedere le urgenti richieste che provengono da clienti e legislatori". Si può scegliere di essere passivi e riluttanti oppure "attivi e costruttivi e guardare la sfida come una potenziale fonte di vantaggi competitivi. Noi abbiamo scelto di non restare passivi ma di guardare all'ambiente come a un business potenziale e questo ha dato i suoi frutti".
Queste parole sintetizzano i contenuti della mostra "Sviluppo sostenibile: l'approccio della grande industria", organizzata da Electrolux Zanussi nell'ambito del Salone del Mobile di Milano (Quartiere Fiera, 13-18 aprile 1999, Salone Satellite). Curato dallo studio Ruiz, l'allestimento affidava alle suggestioni sonore della natura (suoni di terra, mare, aria) il compito di restituire una percezione dell'ambiente quasi perduta, mentre dati e immagini illustravano come l'approccio Electrolux allo sviluppo sostenibile sia davvero totale: dalla fabbrica alla tecnologia di prodotto, al riutilizzo del rottame.

▶ From refuse to riches. When industries (and consumers) succeed in adopting this attitude (which has been imposed by necessity in pre- or post-technological societies), respect for the environment and the prospects for growth for the entire planet will have made important strides forward. In order for this to happen, it is indispensable that products be 'light' in all the phases of their lives – ideation, design, manufacture, transportation, use, disposal, recycling...
An 'eco-designed' product should have "Less is more" as its motto. Which means it should be constructed by using fewer materials and less energy; function while consuming less, without contaminating, and offer topnotch performance; and, at the end of its life, be reused as a 'second' material for other productive cycles. A global approach that only those who work with farsightedness can translate into concrete entrepreneurial action. It's a down-to-earth decision, not simply a law passed to prop up a mere program of 'communication'. As affirmed by Michael Treschow, president and managing director of Electrolux Group: "Whether we like it or not, the environmental problem exists and concerns all of us [...] no global group can turn a blind eye to the urgent demands that are coming in from clients and legislators". We can decide to be passive and hang-back or "active and constructive by looking upon the challenge as a potential source of competitive advantages. We have decided not to remain passive but to scrutinize the environment as we would a potential business venture, and this has borne fruit". These words sum up the content of a show called "Sustainable growth: big industry's approach", organized by Electrolux Zanussi as part of the Salone del Mobile (Milan, 13-18 April 1999, the Salone Satellite). Curated by the Ruiz Studio, the decor gave the sonorous delights of nature (sounds of earth, sea and air) the task of bringing back a perception of the environment that had nearly been lost, while data and images clearly illustrated how the Electrolux approach to sustainable growth is truly total – from the factory to product technology to the reuse of scrap.

FOTO ENZO MONZINO



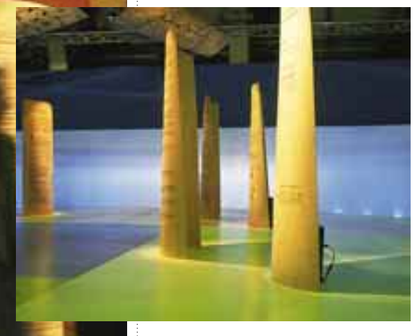
A sinistra: due immagini della mostra "Sviluppo sostenibile: l'approccio della grande industria", organizzata da Electrolux Zanussi nell'ambito del Salone del Mobile di Milano 1999. Il progetto dell'allestimento, curato dallo studio Ruiz, ha creato la percezione dell'ambiente riproducendo i suoni della natura.

A destra: due tabelle della mostra. La prima evidenzia i risparmi energetici ottenibili passando dagli elettrodomestici Classe C a quelli Classe A; la seconda illustra due cardini della progettazione Electrolux: impiego di materiali innovativi (Carboran) e struttura modulare del prodotto (Nexus).

At left: a couple of images from the "Sustainable growth: big industry's approach" show, organized by Electrolux Zanussi as part of the 1999 Milan Furniture Show. The design of the decor, curated by the Ruiz Studio, created a perception of the environment by reproducing the sounds of nature.

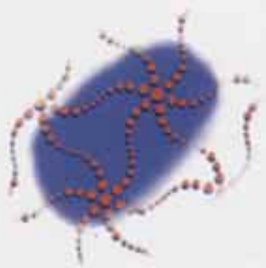
At right: two tables of the show. The first shows the savings in energy that can be achieved by changing from Class C household appliances to Class A appliances. The second illustrates two linchpins of Electrolux design – the use of innovative materials (Carboran) and the modular structure of the product (Nexus).

Electrolux and sustainable growth



Allestita all'interno del Salone Satellite (l'area del Salone del Mobile riservata agli eventi culturali e ai giovani designer), la mostra "Sviluppo sostenibile: l'approccio della grande industria" ha mostrato come Electrolux affronti la difficile sfida di garantire e sviluppare gli attuali standard di comfort di vita preservando al tempo stesso l'ambiente, le risorse energetiche e le fonti di materie prime per la vita di oggi e le generazioni future. Tra i traguardi ambientali del gruppo, va ricordato che tutte le fabbriche italiane Electrolux Zanussi hanno già ottenuto la certificazione ISO 14001.

Staged in the Salone Satellite (an area at the Furniture Show set aside for cultural events and young designers), the "Sustainable growth: big industry's approach" show illustrated how Electrolux tackles the difficult challenge of guaranteeing and developing present standards of comfort in everyday life, while doing everything in their power to protect the environment and sources of energy and raw materials for both our lives today and those of future generations. Among the environmental goals of the group, it should be borne in mind that all Italian Electrolux Zanussi factories have been awarded ISO 14001 certificates.



Lo stile è dimenticare tutti gli stili.
(Jules Renard)

ABET LAMINATI

La copertina
The cover
Paul Warchol

Collaboratori
Collaborators
Isabella Bader
Aaron Betsky
Giampiero Bosoni
Federico Bucci
Lorenzo Cannavale
Erica Clark
Derrick De Kerkhove
Juanita Dugdale
Roberto Gamba
Joseph Giovannini
Fabio Grazioli
Valentina Guerrini
Lynn Hershman-Leeson
Dana Hutt
Richard Koshalek
Federico Maggiulli Alfieri
Caterina Majocchi
Laura Mosconi
Klaus Ottmann
Gianni Pettena
Darko Prolic
Paola Proverbio
Giulio Redaelli
Francesco Tacconi
Paolo A. Tumminelli
Robert Venturi
Suzan Wines

Fotografie
Photographs
Wayne Austin
Tom Bonner
Donatella Brun
Thomas Cho
Paul Davies
Henry Dreyfuss Associates
Ramak Fazel
Cinetext Frankfurt
Chris Hardwicke
Timothy Hursley
Victoria Lucas
Peter Marshall
Randall Michelson
Michael Moran
Donald Peters
Polaroid Corporation Inc.
Dirk Reinartz
Christian Richters
R.I.T.
Jonathan Shane Baker
Senzeni Steingruber
Ezra Stoller/Esto
Galit Szolomowicz
Bill Timmerman
Luca Vignelli
Magda Wojtyra

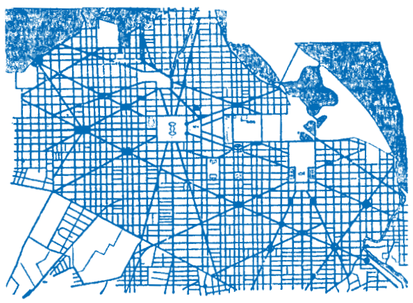
Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Mila Dau
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

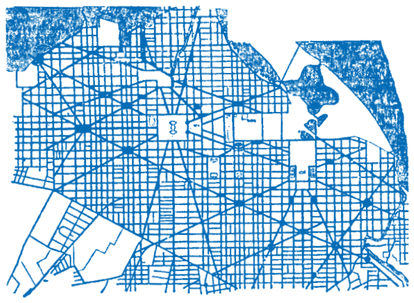
Domus 816 Giugno *June* 1999

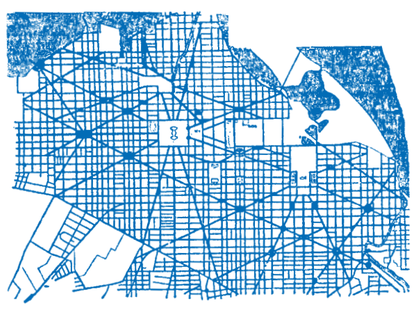
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale La città americana	2	*Editorial* *American cities*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Robert Venturi		4	Verso un'architettura culturalmente tollerante	*4*	*Towards a culturally tolerant architecture*
			Architettura		***Architecture***
Dietmar M. Steiner		8	*The Truman Show*	*8*	The Truman Show
	Hodgetts+Fung Design Associates	11	Ristrutturazione del teatro egizio in cineteca americana, Hollywood	*11*	*Conversion of the Egyptian Theater into an american cinematheque, Hollywood*
	Rick Joy	20	Casa unifamiliare, Tucson, Arizona	*20*	*One–family home at Tucson, Arizona*
Aaron Betsky		27	Forme blobbose computerizzate, capanne di legno e passo lento	*27*	*Computer blobs, wood shacks and slow space*
Joseph Giovannini		31	Correnti e influssi nell'architettura americana	*31*	*Currents and undercurrents in American architecture*
	Bernard Tschumi Gruzen Samton	35	Lerner Student Center, Columbia University, New York	*35*	*Lerner Student Center, Columbia University, New York*
	Asymptote Architecture	39	Centro operativo avanzato della sala delle contrattazioni della Borsa, New York	*39*	*The advanced trading floor operations center in the New York Stock Exchange*
			Evento		***Event***
Richard Koshalek, Erica Clark Dana Hutt		47	Grandi avvenimenti dell'anno negli U.S.A. Parte I: il ritorno del Brave New World Parte II: scultura e architettura	47	*Great events of the year in U.S.A.* *Part I: Brave New World re-emerges* *Part II: sculpture and architecture*
			Design		***Design***
Giampiero Bosoni		55	Il caso Polaroid	55	*The Polaroid case*
Giampiero Bosoni		64	American way of design. Della natura universale della cultura pop	*64*	*The American way of design.* *On the universal nature of Pop*
Paolo A. Tumminelli		76	Ford. Il mito dell'automobile	*76*	*Ford. The automobile myth*
Laura Bossi		86	Ristorante Big Fish, Miami	*86*	*Big Fish Restaurant, Miami*
Juanita Dugdale		90	Cambiamenti di carattere: i grafici immigrati in America	*90*	*Changing faces: émigré graphic designers in America*
			Comunicazione		***Communication***
Derrick De Kerkhove		100	La nuova cultura elettronica è americana?	*100*	*Is the new electronic culture American?*
			Arte		***Art***
Klaus Ottmann		108	IO SONO: un nuovo umanesimo nell'arte e nel design americani	*108*	*I AM: a new humanism in American art and design*
Pierre Restany		110	La gran dama dell'arte elettronica	*110*	*The Grande Dame of digital art*
Lynn Hershman-Leeson		112	a.C e A.D: ante Computers e After Digital	*112*	*B.C. and A.D.: Before Computers and After Digital*
		119	**Libri**	*119*	***Books***
			Itinerario		***Itinerary***
Laura Bossi		127	Tropical Déco a Miami (N. 157)	*127*	*Tropical Déco at Miami (N. 157)*
			Rassegna		***Product Survey***
		135	Mobili per ufficio	*135*	*Furniture for offices*
			Calendario		***Calendar***
		155	Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	*155*	*Competitions, congresses and exhibitions of architecture design and art*
		160	**Autori**	*160*	***Protagonists***

La città americana

François Burkhardt







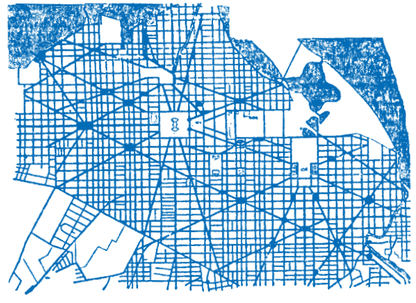
A partire dagli anni Cinquanta, lo sviluppo della cultura di Europa e America del Nord ha seguito percorsi differenti, per assecondare una realtà di fatto molto diversa. Mettere a confronto queste due culture per tentare di fare emergere i lati negativi e positivi di ognuna oltre che essere un'operazione non nuova mi sembra comunque un processo ideologico poco produttivo. Basta invece approfondire i temi della città e del sobborgo propri di questi due continenti per capire quanto sia completamente diverso il concetto di intrepretazione del territorio che li sottende, quanto esso sia costituito di un intreccio di interessi, leggi e concetti quasi opposti tra loro. Per meglio entrare nella realtà americana, proponiamo quindi un estratto di un testo enciclopedico su questi temi.

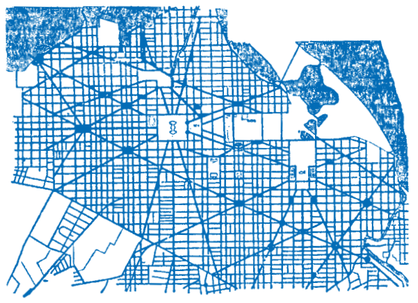
Il problema fondamentale oggi, negli U.S.A, è quello che riguarda la estrema 'mobilità' dell'individuo e come tale problema investa tutta la struttura abitativa. Le statistiche stesse ci rivelano la tendenza attuale a fuggire verso i sobborghi. Ben l'80% dei nuovi alloggi negli U.S.A si costruisce fuori dai centri urbani e tale movimento porta di conseguenza la necessità di predisporre nuove arterie di traffico che colleghino questi sobborghi al centro della città, insieme con la creazione di molteplici servizi di carattere diverso. Il sobborgo nasce come un agglomerato a bassa densità, senza un suo centro, senza giardini pubblici né parchi, privato di tutte le componenti 'urbane'. Uno sviluppo di tale tipo, così dannoso per la natura stessa, comincia a essere considerato con angoscia. Le proposte degli urbanisti in proposito si orientano sostanzialmente verso due direzioni: le "cluster zoning" e le "new towns". Le prime definiscono degli organismi a forte densità, dove le costruzioni sono raggruppate su lotti ristretti, per lasciare la maggior parte dello spazio al verde e ai centri ricreativi. Anche in questo ambito tuttavia esistono due diverse correnti: quella di Ulrich Fransen, per esempio, pur lasciando la forte densità vorrebbe la natura *allo status quo ante*, evitando la ristrutturazione totale anche dell'ambiente naturale. Nella "cluster zoning" le abitazioni sono disposte a fasce regolari e uno dei primitivi esempi ci è offerto, fino dagli anni Venti dalla Radburn (New Jersey) di Clarence Stein. Intanto, il tessuto delle città inizia il suo mutamento: un vasto programma porta a eliminare le piccole abitazioni, per rivitalizzare alcuni quartieri; l'automobile è accettata come un mezzo necessario e insostituibile di trasporto e grandi arterie squarciano il nucleo cittadino.

Il principio-base non è quello di creare un parco nella città, ma di costruire la città nel parco. Nondimeno la realtà resta una versione volgarizzata dei primi progetti di Le Corbusier. Gli edifici a quattro o cinque piani a facciate continue, utilizzanti il 90% del suolo, cedono il posto a edifici-torre, che ne occupano soltanto il 25%. Nei grandi centri urbani gli edifici si elevano su venti o trenta piani e spesso ci si trova di fronte alla cosiddetta "zoning mixte" in cui più componenti tipologiche si raccolgono in un solo complesso. In sostanza, l'interesse maggiore che suscitano le città americane riguarda soprattutto la 'scala' diversa da quella che in Europa siamo abituati a concepire. Ossia il problema della 'misura' è quello che ha specialmente subito una revisione, se con questa parola possiamo indicare quella negazione della eccezione più comune di equilibrio in favore del contrasto che immediatamente si afferra nel contesto urbano delle città americane. Infatti lo scarto di scala non è da cercarsi soltanto nei singoli elementi in sé, ma proprio nel tipo di concentrazione degli edifici stessi, per cui si passa dai trenta piani della zona direzionale ai tre o due o un piano delle zone residenziali. Infatti, ogni città americana risulta divisa in una downtown, una midtown e una uptown; nelle prime due troviamo il centro direzionale, finanziario e amministrativo, mentre nella terza vi sono soltanto case basse. È da tale contrapposizione che nasce il limite della città americana, in cui il parametro 'tempo' diviene fondamentale ed esigerebbe una revisione totale della concezione urbanistica, che portasse effettivamente a risolvere il problema di una giusta corrispondenza tra la densità urbana nelle due realizzazioni operative e in quella abitativa.

(estratto da *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* diretto da Paolo Portoghesi).

American cities





Since the 1950s, the development of culture in Europe and North America has followed different patterns, endorsing what are in effect very separate situations. It seems to me that to compare these two cultures and attempt to bring out the good and the bad sides of each, apart from not being a new idea, is in any case unproductive. Instead, one need only examine the problems of city and suburb that arise in these two continents to understand how utterly different are their approaches to the interpretation of the land they occupy, and how much of that interpretation comprises an intertwining of almost conflicting interests, laws and concepts. To get a closer inside look at the situation in the US, we therefore propose an extract from an encyclopaedic entry dealing precisely with these matters.

The key issue in the U.S. today is that of the extreme 'mobility' of individuals, which affects the whole pattern of living. The statistics clearly point to a current tendency for people to escape into the suburbs. No less than 80 per cent of new homes in the U.S. are built outside city center. Consequently, new arteries now have to be provided to link traffic between these suburbs and the city center, together with all the necessary services.

Suburbs spring up as low density agglomerations, with no center, no public gardens or parks, and no 'urban' facilities. Developments of this kind, that are so harmful to nature itself, are now beginning to cause some alarm. The proposals put forward by urban planners to deal with the matter look basically in two directions: towards "cluster zoning" and towards "new towns". The former are seen as heavy density units, where buildings are clumped on small sites, so as to leave most of the space green and available for recreational center. Here again, however, there are two different schools of thought: that of Ulrich Fransen for example, while keeping the heavy density, would like nature to be left in its status quo ante *and to avoiding the total restructuring of the natural environment. With "cluster zoning", housing is laid out in regular strips, one of the earliest examples being Clarence Stein's Radburn, New Jersey, built in the 1920s. Meanwhile, the fabric of cities has started to change, with vast schemes gradually clearing away small houses in order to revitalize certain areas. The car is accepted as an indispensable means of transport, for use on highways that rip through urban center.*

The basic principle is not to create a park in the city, but to build a city in the park. Nonetheless the result is a vulgarized version of Le Corbusier's early projects. Four or five-storey continuous buildings taking up 90 per cent of the land give way to tower-blocks occupying only 25 per cent. In bigger cities, buildings rise to twenty or thirty storeys and often stand on "zoning mixte" land where multi-type components coexist in the same complex. Basically, the main interest of American cities lies in the difference between their 'scale' and the one we are accustomed to think of in Europe. In other words the question of 'measure' is the one that has been especially subject to revision, if this word may be used to indicate the denial of the commoner exception of balance in favour of the contrast immediately noticeable in the urban context of American cities.

Indeed the difference of scale is not to be sought only in the single elements as such, but precisely in the type of concentration of the buildings themselves. Thus they switch from thirty floors in business areas, to three or two or just one in the residential zones. Every American city is in fact divided into its downtown, midtown and uptown areas. Located in the first two are the business, financial and administrative center, while the third comprises only low-rise housing. It is from that contrast that the limits of the American city spring. The 'time' parameter here is fundamental, and would call for a complete overhaul of urban planning concepts, which might effectively solve the problem of a proper balance between urban density in the two business-administrative areas and that of the residential one.

(from the Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica *edited by Paolo Portoghesi).*

"Per lui [il popolare e l'aristocratico] sono tutt'uno"
(Ira Gershwin, a proposito della musica
di George Gershwin, 1923). Per noi oggi sono
tutt'uno e sono completamente differenti.

Robert Venturi

Verso un'architettura culturalmente tollerante

Una definizione generale dell'architettura contemporanea
Penso che sia facile distinguere nella prima metà del Ventesimo secolo un tratto rivoluzionario dell'architettura, addirittura dominante in quel periodo, che curiosamente era universale nell'applicazione ma individualistico nell'espressione e che, altrettanto curiosamente, combinava un'estetica antisimbolista astratta con un inconfessato vocabolario simbolico mutuato dall'architettura industriale vernacolare americana dell'epoca. E questa fonte vernacolare correva simpateticamente parallela alla dimensione socialista/sociale che in origine contraddistingueva l'International Style.
Mi è altrettanto facile individuare un'architettura in evoluzione che è importante per l'ultima metà del Ventesimo secolo allo stesso modo in cui l'architettura di cui sopra era importante per la prima metà, e ciò a dispetto della moda corrente che adotta uno stile storico-revivalistico (o di ridicola sopravvivenza) fondato sulla suddetta architettura modernista della prima metà del secolo. Mi riferisco qui a un'architettura valida per la seconda metà del secolo, la cui universalità deriva dalla genericità formale, la cui identità proviene dall'adozione di un'iconografia e la cui tecnologia è elettronica. È un'architettura come quella dello spazio industriale tradizionale, la cui forma accoglie delle funzioni più che seguirle, le cui superfici iconografico-simboliche trasmettono ricchi significati più che imporre pura espressività con forme astratto-scultoree e il cui significato implica dimensioni multiculturali-sociali valide per il nostro tempo.
È un'architettura
• le cui superfici possono accogliere simbologie condivise, riferimenti espliciti e decorazioni piacevoli;
• i cui edifici sono ripari espliciti e non scultura implicita;
• i cui edifici sembrano edifici e non sculture;
• le cui trasformazioni evolutive sono riconoscibili e non impongono mutamenti rivoluzionari;
• la cui presenza è pragmaticamente antieroica e non ideologicamente eroica;
• la cui incoerenza nella coerenza si adegua a realtà pragmatiche e crea tensioni manieristiche;
• il cui progetto quindi può essere anticonformista e non passionale.
E, cosa più importante di tutte, è un'architettura
• che fa riferimento all'era elettronica di oggi, non all'era industriale di ieri: la nostra è l'era postindustriale;
• che adotta la tecnologia dei LED, i cui pixel diventano le tessere mobili e mutevoli del mosaico del nostro tempo;
• che fa esplicito riferimento ed è esteticamente adeguata alla nostra "era dell'informazione" per la nostra architettura privata, pubblica e istituzionale;
• la cui tecnologia elettronica fa riferimento ed è esteticamente adeguata all'aspetto multiculturale che contraddistingue la nostra epoca (una pluralità di culture che abbraccia particolarità etniche e gusti), e che è in grado di darle benessere e tolleranza.
È un'architettura che riconosce di nuovo un ruolo centrale all'arte in quanto comunicazione ed è conscia di una qualità essenziale del nostro tempo, che è il pluralismo.

Descrizione di una fonte particolare dell'architettura del nostro tempo: il vernacolo commerciale americano
Altri fatti curiosi:
1. Una pertinente fonte vernacolare dell'architettura iconografica del nostro tempo (il vernacolo commerciale americano) va a collocarsi in parallelo con l'essenziale vernacolo industriale americano d'altri tempi, che trovò origine ed esempio nella fabbrica di calzature Fagus di Walter Gropius (1910) e fu caratterizzato dal fascino che Le Corbusier provava nei confronti dei silos meccanizzati per cereali del Midwest. Ma alla fine questo genere di linguaggio vernacolare quotidiano venne trasformato in un fatto elitario estremamente negativo: come quando gli uffici di un amministratore delegato, decorati da file di rivettini, stanno in un palazzo per uffici di Park Avenue che pare una fabbrica in verticale.
2. I predicatori del rococò industriale di oggi rifiutano lo slancio commerciale caratteristico di oggi!
Quella che segue è un'analisi dell'architettura vernacolare americana in quanto fonte simbolica e materia di ispirazione per un'architettura attuale, attraverso una descrizione di Denise Scott Brown e le mie riflessioni in materia, a proposito della sua evoluzione nel corso del tempo:
un'analisi del significato della cultura "della strada" in particolare e della cultura pop americana in generale, in America e nel mondo.
Il tutto in merito a un'architettura non solo elitaria e non solo popolare, ma per una gamma che copra il privato, il pubblico e l'istituzionale.
Ecco alcune riflessioni riguardanti la strada americana in quanto definita essenzialmente non dallo spazio ma dalle insegne (insegne che ornano forme generiche) attraverso le posizioni che abbiamo espresso in materia sotto varie forme e nel corso di molti anni:
• "Complexity and Contradiction in Architecture", MoMA 1966, dove "Main Street va quasi tutta bene", dove Times Square viene paragonata positivamente a piazza San Marco e l'unità viene non dalla coerenza minimalista delle motivazioni ma e dalla ricchezza della diversità.
• Il progetto presentato come Building Board al concorso per la Football Hall of Fame nel 1966.
• "Learning from Las Vegas", derivante da un progetto per l'università di Yale del 1969, che quasi provocò una rivolta tra gli studenti della Columbia University che vennero a New Haven per assistere alla presentazione del progetto alla giuria; e il relativo libro (MIT Press, 1972) dove venivano illustrati i concetti di decorated shed e di duck, e dove significato e simbolismo venivano reintrodotti in un'architettura che aveva strettamente eliminato tutto tranne lo spazio e l'astrazione, pur ammettendo – senza ammetterlo – il proprio vocabolario simbolico industriale.
Abbiamo qui dato riconoscimento a un'architettura vista dall'auto in movimento, oltre i parcheggi, in un'età dell'automobile che riconosce nell'esplosione delle città un dato di fatto (al posto dei mortali ideali della Ville Radieuse, di Broadacre City e della Città Giardino). Abbiamo affermato un'architettura di realismo.
• "Learning from Levittown", 1971, un altro progetto per l'università di Yale in cui abbiamo sviluppato un'idea di Herbert Gans: imparare da ciò che vuole la gente invece che imporre ciò che vogliamo noi.
• La mostra "I segni della vita" alla Smithsonian Institution di Washington nel 1976, che presentava autentiche insegne autostradali di McDonald's, Shell e Sunoco.
• L'intera bibliografia dei saggi di Denise Scott Brown, soprattutto quelli di *Urban Concepts, Architectural Design,* 1990.
• Inoltre, accanto al nostro lavoro universitario correttamente contestuale, c'è un repertorio di progetti i quali includono immagini di edifici industriali generici ispirati ai cartelloni ai lati delle strade, costruiti e non, che utilizzano ciò che Kenneth Frampton ha recentemente definito spregiativamente "sofisticherie [invece che raffinatezze] di populismo scenografico", compreso il complesso dell'Hotel Kirifuri in Giappone, carico di segni iconici e simbolismi, e con un riferimento specifico alla vitale quotidianità commerciale delle vie giapponesi.
• Altri progetti sono stati ispirati dalla strada e ne hanno integrato la scala e la simbologia, come quelli del Seattle Art Museum, l'ala Sainsbury della National Gallery di Londra, il Trabant Student Center dell'università del Delaware, l'Hôtel du Département de la Haute Garonne di Tolosa, e il Loker Commons alla Harvard University.
• *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture* (MIT Press, 1996), in cui il linguaggio vernacolare commerciale corrente delle strade americane viene ripreso in considerazione come fonte dell'iconografia architettonica contemporanea – dove si dà conto dei precedenti storici dell'iconografia architettonica – compresa la coerente pubblicità del cristianesimo (o per lo meno l'istruzione teologica per il pubblico illetterato) tramite le pareti a mosaico delle chiese paleocristiane, insieme con le vetrate vistosamente legate a piombo che rendevano popolare l'interno delle chiese gotiche. C'è anche la mia profezia sul fatto che le insegne americane, nel prossimo secolo, verranno esposte nei musei dell'artigianato accanto ai quilts americani realizzati a patchwork.
• In questo libro sono anche analizzati i precedenti dell'arte della quotidianità, come nella pittura olandese di genere del XVII secolo e nelle correnti realiste, dove i soggetti sono i bohémiens seduti al caffè e non gli aristocratici in arcadia. E poi c'è la pop art del nostro secolo, dove ciò che è consueto (spesso di natura commerciale) diviene straordinario attraverso accorti mutamenti di scala e di contesto.
• Sottolineo anche che, se la allora sconvolgente idea di adattare l'architettura vernacolare industriale americana dell'inizio del XX secolo ha lavorato a favore dell'International Style, perché l'architettura vernacolare commerciale americana non potrebbe essere una fonte per l'architettura della fine dello stesso secolo?
• E diciamolo, una buona volta:
1. Questa è l'Era postindustriale.
2. Oggi il linguaggio commerciale vernacolare quotidiano e la tecnologia elettronica sono le nostre fonti, le basi di un'architettura iconografica/elettronica attuale. (Oggi usare un vocabolario storicistico industriale non è diverso dall'usare un vocabolario storicistico rinascimentale). Viva la via commerciale, in quanto fonte dell'immaginario architettonico che integra la pubblicità e si adegua alla diversità scenografica, adottando la grande scala attraverso le grandi insegne destinate all'iper-percezione di oggi – mentre si corre per la propria strada – in una via principale, in un viale commerciale o su un'autostrada!
• Il nostro paesaggio non è più quello del giardino romantico inglese, dei santuari suburbani o l'utopia della Ville Radieuse. È il prodotto del genio americano della vita quotidiana.
• Perché gli americani continuano a vergognarsi della pubblicità come veicolo di materialismo? La pubblicità è sempre stata parte della scena architettonica, sotto forma di geroglifici sui pilastri egiziani, di rappresentazioni scultoree degli dei nei templi classici, di réclame cristiana tramite i mosaici, di iscrizioni civiche in caratteri latini! E pensate a che cosa avrebbero fatto i costruttori medievali di vetrate se avessero avuto a disposizione neon intermittente e pannelli a LED! Che fatto curioso: gli europei e gli asiatici si sentono più a loro agio con la cultura pop americana degli schizzinosi americani!
• Il vero veicolo dell'architettura oggi è una strada destinata ai veicoli, che riconosca nella pubblicità americana la fonte per un'arte 'iconografica': i cartelloni sono gli affreschi di oggi!
Un manifesto finale:
Viva un'architettura attuale che comprenda:
• l'edificio industriale generico, nella tradizione della fabbrica americana o del palazzo italiano;
• i cartelloni delle autostrade, nella tradizione dell'affresco lungo la navata o sulla volta;
• i fregi a LED, nella tradizione del mosaico murale;
• viva la gloria del consueto, del quotidiano e del pop, come fatto importante e vitale che abbraccia la molteplicità di gusti della nostra cultura!

Towards a culturally tolerant architecture

A general definition of an architecture of our time
I think it is easy to perceive a revolutionary architecture characteristic of the first half of the 20th century and dominant within it that ironically was universal in its consistency yet individualistic in its expression and that, again ironically, combined an anti-symbolic/abstract aesthetic with an unadmitted-symbolic vocabulary adapted from American vernacular industrial architecture of the time. And such a vernacular source paralleled sympathetically the socialist/social dimension that originally distinguished this International Style.
It is equally easy for me to perceive an evolutionary architecture which is relevant for the last half of the 20th century in the way the above-described architecture was relevant for the first half – this despite the current fashion which embraces a historical-revival (or mock-survival) style based on the Modernist architecture of the first half of the century described above.
I refer here to an architecture that is valid for the last half of the century whose universality derives from its generic form, whose individuality derives from its iconography applied, and whose technology, essential and expressive, is electronic.
Here is an architecture as traditional loft whose form can accommodate functions rather than whose form follows function, whose iconographic/symbolic surfaces emit rich meanings rather than whose abstract-sculptural forms impose pure expression, and whose meanings engage multicultural/social dimensions valid in our time.
Here is an architecture:
• whose surfaces can embrace admitted symbolism, explicit reference, and joyful ornament;
• whose buildings are explicitly shelter rather than implicitly sculpture;
• whose buildings look like buildings rather than look like sculpture;
• whose evolutionary change can be acknowledged, rather than whose revolutionary change is imposed;
• whose stance is pragmatically anti-heroic rather than ideologically heroic;
• whose inconsistency within consistency can accommodate pragmatic realities and create mannerist tensions;
• whose design thereby can be naughty rather than nutty.
And, most important, here is an architecture:
• that acknowledges the Electronic Age of now, not the Industrial Age of then – ours is the Post-Industrial Age;
• that can embrace LED technology whose pixels become the moving and changing tesserae of our time;
• that can explicitly acknowledge and aesthetically accommodate our "Information Age" for our retail, civic, and institutional architecture;
• whose electronic technology upon a generic architecture can acknowledge and aesthetically accommodate the multi-culturalism that distinguishes our age – cultures in the plural that can embrace ethnicities and tastes – that can promote richness and tolerance for our time.
Here is an architecture that can re-acknowledge the central role of art as communication and acknowledge an essential quality of our time that is pluralism.

A description of a particular source for architecture of our time: the American commercial vernacular
Other ironies:
1. An appropriate vernacular source for the iconographic architecture of our time – that of the American commercial vernacular – parallels that of the essential American industrial vernacular of another time – that initiated by and exemplified in Walter Gropius Fagus Shoe Works of 1910 and characterized by Le Corbusier's fascination with Midwestern grain elevators. But in the end that kind of everyday vernacular was transformed into elitist high-faluting – where CEO's in pin-striped suits occupy the office building on Park Avenue that looks like a high-rise factory.

"It's all one to him [popular and élite]" (Ira Gershwin concerning the music of George Gershwin, 1923). For us today, it's all one and it's different.

2. Those imposers of the industrial rocaille of now reject the commercial élan characteristic of now! What follows is an analysis of American commercial vernacular architecture as a symbolic source and an inspiration for architecture of now via a description of Denise Scott Brown's and my thinking on this subject as it has evolved over time – an analysis of the significance of the road in particular and of American pop culture in general in America and in the world. And this for a range of architecture not just elitist and not just popular – but retail and civic and institutional in its range. Here are thoughts concerning the American road as defined essentially not by space but by signs – by signs adorning generic form – via proclamations of ours on this subject in various forms over many years:

• "Complexity and Contradiction in Architecture", MoMA, 1966, where "Main Street is almost all right", where Times Square is compared positively with the Piazza San Marco and unity derives not from minimalist motival consistency but from messy, rich diversity.

• The Football Hall of Fame Competition submission as a Building Board in 1968.

• "Learning from Las Vegas", deriving from a Yale University studio project in 1969 that almost caused a riot by Columbia University students who came to New Haven to attend the jury presentation, and as a book, MIT Press, 1972 – where the "decorated shed" and the duck were proclaimed and where meaning and symbolism were reintroduced into an architecture that had safely excluded everything but space and abstraction while admitting unadmittedly its symbolic industrial vocabulary. We acknowledged here an architecture seen from moving cars beyond parking lots in an automobile age that acknowledged Urban Sprawl as a fact of life (rather than Ville Radieuse, Broadacre City or Garden City as deadly ideals). Here we introduced an architecture of Realism.

• "Learning from Levittown", 1971, as another Yale University Studio project where we followed Herbert Gans' idea of learning from what people want rather than imposing what we want.

• The "Signs of Life" exhibition at the Smithsonian Institution in Washington in 1976 featuring authentic McDonald's, Shell, and Sunoco highway signs.

• A whole bibliography of Denise Scott Brown's essays – especially those in Urban Concepts, Architectural Design, *1990.*

• And – besides our politely contextual college/university work – there is a repertory of projects embracing iconographic imagery on generic lofts inspired by commercial roadside signage, built and unbuilt, employing what Kenneth Frampton has recently decried as the "sophistry [rather than the sophistication] of scenographic populism" including the Kirifuri Hotel complex in Japan teeming with iconographic signage and symbolism and with specific reference to the vital, everyday-commercial streets of Japan.

• Other projects have been inspired by the street and have incorporated its scale and symbolism like those of the Seattle Art Museum, the Sainsbury Wing of the National Gallery in London, the Trabant Student Center at the University of Delaware, the Hôtel du Département de la Haute Garonne in Toulouse, and Loker Commons at Harvard University.

• Iconography and Electronics upon a Generic Architecture, *MIT Press, 1996, where the current commercial vernacular of the American roadside is reconsidered as the significant source for architectural iconography of our time – where historical precedent is acknowledged for architectural iconography – including that coersive advertising of Christianity (or at least theological instruction for an illiterate public) on the mosaic surfaces inside Byzantine churches along with those garish stained glass windows vulgarizing the interiors of Gothic churches! I also predict American billboards will be exhibited beside American patchwork quilts in craft museums in the next century.*

• In this book is also analyzed precedent for art referring to the everyday – as in 17th-century Dutch genre painting and realist movements where bohemians in cafés are the subject rather than patricians in arcadia. And then there's Pop Art in our century where the ordinary (often commercial) became extraordinary via artful changes in scale and context.

• I also point out if the then-shocking idea of adapting American industrial vernacular architecture in the early 20th century worked for the International Style – why not American commercial vernacular architecture as a source in the late 20th century?

• Let us get it at last:

1. This is the Post-Industrial Age.

2. Everyday commercial vernacular and electronic technology are for us today the sources, the bases for an iconographic/electronic architecture for now. (Employing a historical industrial vocabulary today is no different from employing a historical Renaissance vocabulary today). Viva the commercial roadside as a source for our architectural imagery engaging commercial advertising and accommodating scenographic diversity embracing bold scale via bold signage for the hyper-sensibility of today – as you ride through our way – as Main Street, commercial strip or interstate highway!

• Our landscape is no longer that of the Romantic English garden, of suburban sanctity or Ville Radieuse utopia. It's the product of the American genius for the everyday way.

• Why do Americans continue to be ashamed of advertising as instruments of materialism? Advertising has always been part of the architectural scene as hieroglyphics on Egyptian pylons, sculptural Gods on Classical pediments, Christian ads via mosaics, civic inscriptions in Roman fonts? And think what those Medieval stained glass exploiters would have done if they had had at their command blinking neon and LED boards! What an irony – Europeans and Asians are more at home with American Pop culture than squeamish Americans are!

• A true vehicle for architecture now is a vehicular road acknowledging American advertising as a source for an art of 'iconography': billboards are the frescos of today!

A Final Manifesto:

Viva an architecture of today embracing:

• the generic loft – in the tradition of the American factory or the Italian palazzo;

• the billboard on the highway – in the tradition of the fresco along the nave or on the vault;

• the LED frieze – in the tradition of the mosaic mural;

• Viva the glory of the ordinary, of the everyday, and of Pop – as relevant and vital for embracing our multiple taste cultures!

Particolare del "Poster per il bicentenario degli USA" di Massimo Vignelli, 1976 (foto Luca Vignelli). *Detail of "USA Bicentential Poster" by Massimo Vignelli, 1976 (photo by Luca Vignelli).*

Domus 816 Giugno *June* '99

The Truman Show

Dietmar M. Steiner

Il film inizia. Vediamo un mondo felice, una cittadina linda e ordinata dei nostri tempi. Seguiamo la placida esistenza quotidiana di persone pacifiche e libere da ogni preoccupazione. La cornice estetica del film lo rende simile alla pubblicità di un prodotto, tanto da regalare anche a noi qualcosa di simile a uno stato di pace e di assenza di preoccupazioni. Attendiamo la fine dello spot, ma non arriva nessuna conclusione, nessun consiglio per l'acquisto di qualche prodotto. Invece si inseriscono progressivamente delle interferenze, e il mondo felice comincia a diventare fragile. In breve arriva la sequenza del controllo dell'audience. Passo dopo passo, scena dopo scena, viene progressivamente spiegato che questo universo sereno è soltanto una recita. Che il film, con tutta la sua ambientazione, è un mondo messo in scena dal regista Christof, una *soap opera* che va avanti ininterrottamente ventiquattro ore su ventiquattro mentre soltanto un attore, il protagonista Truman Burbank, crede di stare vivendo una vita reale. Fino a quando, una volta scoperta la finzione, non abbandona per sempre lo spazio mediatico.
"Dalla rete che non dorme mai, un'esclusiva trasmissione in diretta ventiquattro ore al giorno, sette giorni la settimana, in tutto il mondo... con Truman Burbank nella parte di se stesso, girata nello studio più grande del mondo, una delle due sole strutture umane visibili dallo spazio (l'altra è la Grande Muraglia cinese), ecco la più lunga soap opera realistica tuttora in onda, che compie proprio oggi il suo trentesimo anno, *The Truman Show*": così recita la voce fuori campo nel film *The Truman Show* di Peter Weir.
Il film costituisce la rappresentazione più fedele ai nostri tempi della cultura telemediatica, che è anche una cultura profondamente americana.
La semplice domanda che viene posta in quest'opera è se la realtà attuale sia vera o meno. Realtà che va distinta da quella 'virtuale' sperimentale, in cui appaiono ambienti in gran parte irreali o meglio finora non rappresentabili.
The Truman Show narra in maniera piuttosto esplicita come la ricostruzione della realtà operata dai media sia fondamentalmente una finzione. Ogni immagine mediatica, ogni storia mediatica è un'immagine artefatta e selezionata, è una storia inventata e raccontata. In ultima analisi la vita vissuta imita quella costruita dai media, poiché la ritiene una fedele rappresentazione della realtà vera. Questo è il messaggio di *The Truman Show*. E questo conferma il grande interesse del film dal punto di vista urbanistico e architettonico, un aspetto riscontrabile per esempio nella vicenda che ha portato alla scelta del set per le riprese. Pubblico e critica pensano che la piccola, quieta cittadina del film sia una scenografia perfetta progettata appositamente, non sapendo che questo scenario idilliaco esiste invece realmente e che le riprese sono state effettuate al suo interno. Tutto il film, infatti, è stato girato nel comprensorio turistico 'Seaside', realizzato nel 1980 in Florida e che nel film è chiamato 'Seahaven'.
Sembra che Peter Weir avesse pensato inizialmente di realizzare una scenografia adatta in studio, e che soltanto gli enormi costi dell'operazione abbiano convinto il regista e lo scenografo Dennis Gassner a cercare per il film un'ambientazione reale. Un giorno la consulente per le immagini Wendy Stites trovò su una rivista di architettura australiana un articolo che parlava di Seaside. "La sceneggiatura è servita da guida alla progettazione, ma le immagini della Seahaven del film sono state realmente girate all'interno del villaggio. È un ambiente particolarmente curato dal punto di vista architettonico, una sorta di mondo rétro neoclassico e postmoderno, davvero unico", ha dichiarato Dennis Gassner. "Quando ero indeciso su qualche particolare del progetto prendevo la bicicletta e pedalavo per la città, dove trovavo sempre qualcosa in grado di farmi venire delle idee".
Seaside era dunque proprio il luogo che Peter Weir cercava per *The Truman Show*: "Quando si deve creare un mondo, si può cercare di immaginare che cosa potrebbe succedere nel futuro, oppure si può prendere il meglio del passato, e questo è quello che pensavo avrebbe fatto Christof, il creatore dello show. Continuavo a pensare che il film avrebbe dovuto svolgersi nel futuro, a circa vent'anni da oggi, e che Christof avrebbe creato per Seahaven un ambiente idealizzato, basato su elementi tratti dal passato che ammirava particolarmente".
The Truman Show dunque è un film di fantascienza che parte dal fatto che la sua ambientazione esiste già da trent'anni. A differenza del film *Blade Runner* di Ridley Scott, che all'inizio degli anni Ottanta, in quanto capostipite del genere 'realistico' nella fantascienza, metteva in scena una sorta di sintesi dell'evoluzione che avrebbe dovuto caratterizzare le metropoli del futuro, *The Truman Show* alla fine degli anni Novanta mostra, in quanto film di fantascienza altrettanto realistico, uno scenario del futuro basato su una sorta di "conto alla rovescia". La visione attuale non è più l'urban trash apocalittico di *Blade Runner*, ma un idillio armonioso e chiuso in se stesso che diventa spettacolo mediatico.
The Truman Show esplora dunque un'altra dimensione della simulazione. Se in *Blade Runner* alcuni dati reali urbanistici e architettonici erano stati cambiati e ridisegnati, nella Seaside realmente costruita questo è già accaduto per l'ambientazione filmica. Perché Seaside è già il film che è stato girato a Seahaven. In altre parole: il Truman Show esisteva già prima che *The Truman Show* scoprisse il set in cui girare il film.
Così il rapporto tra architettura e cinema si arricchisce di un nuovo, definitivo e inquietante contributo. Dopo *Blade Runner* abbiamo atteso a lungo il film decisivo degli anni Novanta in campo architettonico, dato che nessuno dei vari seguiti di *Blade Runner* nel genere fantascientifico si è mai rivelato davvero incisivo. Il dibattito sull'architettura si è allontanato nel frattempo sempre più dalla cultura quotidiana, immergendosi negli ultimi quindici anni nella riflessione autistica o nascondendosi nei software che risiedono nell'invisibile mondo dei computer. Soltanto ora *The Truman Show* è nuovamente in grado di stimolare il dibattito architettonico, di promuovere il confronto tra architettura e cinema. In questo senso l'eterna armonia di Seahaven è più apocalittica del caos dinamico di *Blade Runner*. Seahaven è la fine della storia, è un inquietante congelamento delle aspirazioni umane, è la realizzazione dell'inferno in cielo. E risulta veramente preoccupante il fatto che la stessa realtà costruita esistesse ben prima di quella mediatica. Progettata da Michael Duane ed Elisabeth Platter-Zyberk e ispirata al neoconservatorismo di Léon Krier, che vi ha costruito anche una casa per sé, Seaside, incarnazione di una visione rivolta al passato degli spazi di vita del futuro, è divenuta il prototipo del "New Urbanism" (che nel frattempo si è manifestato anche nella disneyana Celebration, la città artificiale del futuro), trasformandosi in modello di insediamento e di "terra promessa" per i ceti medi urbani di tutto il mondo. Seaside/Seahaven è la perfetta trasposizione in architettura del fenomeno definito già nel 1993 da George Ritzer come "macdonaldizzazione della società": una standardizzazione della produzione attraverso una combinazione limitata di poche componenti 'essenziali' connessa a una forte prevedibilità nei confronti della qualità, dei tempi di produzione e delle modalità di consumo, che produce una 'expertise' del quotidiano unita a una semplificazione delle occasioni di confronto.
È proprio ciò che *The Truman Show* mostra con una precisione inquietante: un modello di insediamento il cui successo internazionale è programmato a tavolino, esattamente come la 'macdonaldizzazione' dell'alimentazione. Sarebbe possibile – e Léon Krier e i suoi allievi non hanno ancora valutato a fondo le conseguenze totalitarie di questa pretesa – progettare una tipologia di insediamento che soddisfi tutti i bisogni medi dell'uomo, standardizzando e catalogando anche la felicità. The Truman Show, un film di fantascienza bello, gradevole e innocente, mostra davvero ad architetti, urbanisti e progettisti, in maniera simbolica e metaforica, quali conseguenze sociali può avere l'idea di Seaside/Seahaven. La vediamo, realizzata tale e quale, nel film: una gigantesca cupola alla Buckminster Fuller, al cui zenit si trova la sala di regia dalla quale è possibile controllare ogni cosa. Così anche nel cinema è diventato concretamente evidente il fatto che tutti i nostri comportamenti, sogni e desideri sono controllati dai media. Come dei lemming seguiamo questo idillio apocalittico per realizzare il grande sogno americano. Siamo tutti individualisti, ma anche tutti uguali.

The film begins. *We see a world where all is well. A tidy little town of our time. We follow the undemanding everyday lives of its peaceful, friendly people. The film develops an aesthetic which could be an advertisement for a product that will provide us too with an equally peaceful and carefree life. We wait for he end of the commercial. But we wait and wait, and there is no resolution, no recommendation to buy this or that. On the contrary: increasingly we are faced with problems, the intact world begins to disintegrate. Soon the viewer-test sequence begins. Little by little, take by take, it becomes increasingly clear that the intact world is mere play-acting; that this film with its whole ambience is a world staged by Christof the director, a soap-opera which plays round the clock, and the only person who believes it is real life is the lead actor, Truman Burbank. Until he too, finally, sees through the game and the leaves the media space.*
"From the network that never sleeps – broadcasting live an unedited 24 hours a day, 7 days a week, around the globe... with Truman Burbank as himself, taped in the world's largest studio, one of only two structures visible from space (the other being the Great Wall of China), comes the longest-running documentary soap opera in history, now in its 30th great year – The Truman Show*!"*
That's the trailer for the Truman Show in the film

FOTO *PHOTO* CINETEXT FRANKFURT

The Truman Show

The Truman Show. *Peter Weir's film is the currently quintessential representation of telemedial culture, which is also a deeply American culture. The question it asks is the simple question of the reality of today's reality. This in complete contrast to the experimental "virtual reality" which primarily makes unreal (or rather, hitherto unimaginable) spaces appear real.* The Truman Show *explains in a sufficiently pithy manner that the way the media construct reality is fundamentally a fiction. Every media picture is a composition, a selected image; every media story is an invention, a made-up 'story' in the story-book sense. And taking this to its logical conclusion, reality as lived follows the reality constructed by the media, because it has the latter as the image of reality as lived.*
This is the message of The Truman Show.
And that is certainly also its relevance for town planning and architecture, as can be seen in the story of how the location for the film was chosen. The recipients and commentators of film culture consider this small-town idyll as the perfect window-dressing for the film. They are unaware that this idyll exists in reality; indeed, the film was actually made there. The whole film was shot in the (real) holiday resort of Seaside in Florida, which dates from 1980. In the film, it is called Seahaven.
Reputedly, Peter Weir first intended to construct such a place at the studio. It was only the enormous expense, it is said, that persuaded him and his production designer, Dennis Gassner, to look for a real location. Then finally visual consultant Wendy Stites read a report about Seaside in an Australian architectural magazine. "The script drove the design, but the visuals of the film's Seahaven really came from this community. It is a highly architecturally designed environment – a kind of neo-classical, postmodern retro world, and quite unique", says Dennis Gassner. "If I got stuck on an aspect of my designs, I could take a ride on my bicycle around town, and would always find something which would stir an idea". For his concept of The Truman Show, *then, Seaside was just the place that Peter Weir was looking for. "If you're going to create a world, you can imagine what it might be like in the future, or you can draw from the best of the past, which is what I saw Christof, the show's creator, doing. I always thought of the film as taking place around twenty years or so in the future, and that Christof, the show's creator, would have created an idealized environment for Seahaven based on elements from the past that he particularly admired".*
The Truman Show, *then, is a science fiction film, based on the idea that its environment already has*

FOTO *PHOTO* CINETEXT FRANKFURT

thirty years of continuity behind it. Unlike Ridley Scott's Blade Runner *of the early eighties, which was the first "realistic science-fiction film" to present a kind of extrapolation of the development of urban centers into the future,* The Truman Show *of the late nineties, a no less realistic science-fiction film, shows a new scenario of the future, extrapolated back into the past. No longer the apocalyptic urban trash of* Blade Runner, *but a self-contained harmonious idyll in the form of a media production.*
This provides The Truman Show *with a further dimension of simulation. While individual real urban and architectural sets were taken and altered for the purposes of* Blade Runner, *this has already happened in the real Seaside for the fictional Seahaven. For Seaside is already the film which was only later shot in Seahaven.*
Or put another way, the Truman Show already existed before The Truman Show *discovered the site for the film.*
This sets a new and frighteningly definitive milepost in the relationship between architecture and film. After Blade Runner, *we waited a long time for the definitive architecture film of the nineties. The science-fiction successors to* Blade Runner *were none of them really effective. The architectural debate in general turned away from everyday culture, and in the last fifteen years either sank into autistic self-reflexion or else hid in the software programs of an invisible computer world. Only now, only in the shape of* The Truman Show, *are the protagonists in the architectural debate really challenged to measure the architecture by the standards of the film.*
In this sense, the eternal harmony of Seahaven is more apocalyptic than the dynamic chaos of Blade Runner. *Seahaven is the end of history, a scarily frozen condition of human longings, the architectural hell in heaven. And the truly menacing aspect is that it is precisely this architectural reality that pre-existed the media reality. Planned by Michael Duane and Elisabeth Platter-Zyberk, inspired by the New Conservativism of Léon Krier, who also designed a house there himself, as the incarnation of the backward-looking vision of future habitats. Seaside became the model of the New Urbanism, which has also meanwhile been implemented in Disney's Celebration as the synthetic city of the future, and has now become the model worldwide, the promised land of the urban middle-class.*
In the town-planning and architectural sense, Seaside/Seahaven thus accords entirely with the phenomenon which George Ritzer analyzed in 1993 as the "McDonaldization of Society": the standardization of production with a limited combination of just a few 'essential' components, linked to strict predictability and expectability with respect to quality, production time and consumption. The result is that everyone becomes an 'expert' on the basis of simplified opportunities for comparison.
It is precisely this that The Truman Show *sets before us with frightening exactitude. A form of habitat with programmed further success, like the McDonaldization of eating. It would be possible – and Léon Krier and his retinue still do not realize the totalitarian logic of his demands – to compose an urban habitat which satisfied people's average yearnings by standardizing and cataloguing happiness.*
It is the nice, pretty, harmless science-fiction film The Truman Show *which actually shows all architects, town-planners and developers symbolically and metaphorically what the logical social conclusion of Seaside/Seahaven is. It is also there, as a building, in the film: a gigantic Buckminster Fuller geodesic dome, with a director's console controlling everything from the summit. This makes it perfectly clear, cinematically too, that all our behaviour, our desires and dreams, are controlled by the media. Like lemmings, we pursue the apocalyptic idyll in order to realize the great America dream.*
We are all individualists, but we are all the same.

Hodgetts+Fung

Fotografie di Tom Bonner

Ristrutturazione dell'Egyptian Theater in cineteca americana, Hollywood

Progetto: Hodgetts+Fung Design Associates – Hsing-ming Fung e Craig Hodgetts
Direzione progetto: Eric Holmquist
Gruppo di progettazione: C. Lee, A. Lindley, M. Swischuk
Progetto esecutivo: J. Shimizu, S. Billings, A. Reano
Strutture: Englekirk & Sabol Consulting Structural Engineers
Acustica: McKay, Conant & Brook
Proiezione e suono: Boston Light & Sound
Conservazione strutture storiche: Historic Resources Group

Photographs by Tom Bonner

Conversion of the Egyptian Theater into an American cinematheque, Hollywood

Project: Hodgetts+Fung Design Associates – Hsing-ming Fung and Craig Hodgetts
Project architect: Eric Holmquist
Project team: C. Lee, A. Lindley, M. Swischuk
Production team: J. Shimizu, S. Billings, A. Reano
Structures: Englekirk & Sabol Cons. Structural Engineers
Acoustics: McKay, Conant & Brook
Projection and sound: Boston Light & Sound
Historic preservation: Historic Resources Group

Il terremoto del 1992 aveva quasi definitivamente demolito l'Egyptian Theater, costruito settanta anni prima. La sua ridestinazione funzionale a Cineteca americana è divenuta dunque l'occasione per una ricostruzione critica, in cui il trattamento della decorazione storica da teatro d'opera obbedisce a strategie differenti. Quest'ultima stratificazione architettonica permette una nuova lettura della storia e assume come punto di partenza la volontà di soddisfare le esigenze tecnologiche dei nostri giorni.

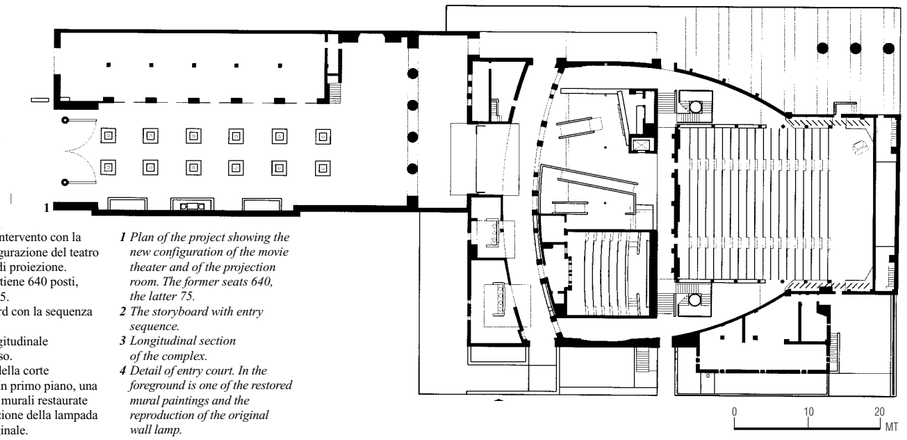
The 1992 earthquake well-nigh finally demolished the 70-year-old Egyptian Theater. Its new function as American Cinematheque presented the opportunity for a critical reconstruction. The historical, operatic, decor was treated with a variety of strategies. The new temporal layer allows a new reading of history and as an architectural statement fulfils todays technological demands.

1 L'ingresso al teatro con la riproduzione dell'insegna al neon del 1928.
2 Scorcio del portico con le colonne restaurate.

***1** The entrance to the movie theater with the reproduction of the 1928 neon sign.*
***2** Perspective view of the portico with its columns restored.*

1

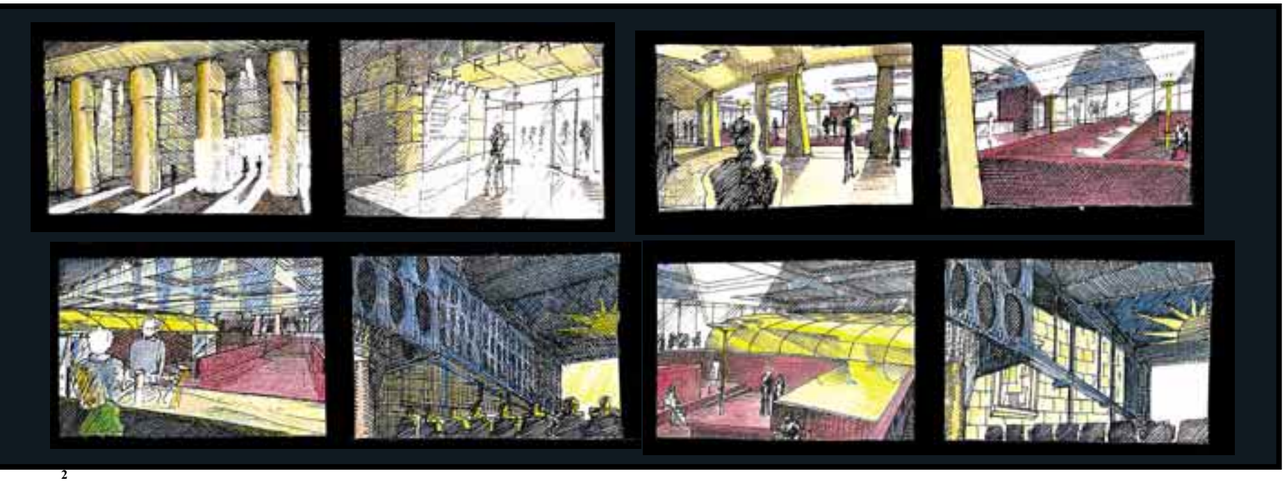
2



1

1 Pianta dell'intervento con la nuova configurazione del teatro e della sala di proiezione. Il primo contiene 640 posti, la seconda 75.
2 La storyboard con la sequenza d'ingresso.
3 Sezione longitudinale del complesso.
4 Particolare della corte d'ingresso. In primo piano, una delle pitture murali restaurate e la riproduzione della lampada a parete originale.

***1** Plan of the project showing the new configuration of the movie theater and of the projection room. The former seats 640, the latter 75.*
***2** The storyboard with entry sequence.*
***3** Longitudinal section of the complex.*
***4** Detail of entry court. In the foreground is one of the restored mural paintings and the reproduction of the original wall lamp.*



2

3

Nel rinnovamento dell'Egyptian Theater, luogo caratteristico del tessuto urbano di Hollywood, abbiamo cercato di conciliare gli enormi cambiamenti avvenuti nella tecnologia del cinema nei settantacinque anni trascorsi dalla costruzione dell'edificio originale con le convenzioni della ricostruzione storicistica. Costruito nel 1922, il teatro originale offriva vasto spazio a mille e ottocento spettatori, con uno schermo non molto più grande di quello che si trova nell'attuale saletta da settantacinque persone, il tutto con la prosopopea di un teatro d'opera. La situazione venne corretta negli anni Cinquanta, quando il produttore Michael Todd rinnovò l'edificio per la tecnologia del Cinerama, ma l'interesse architettonico dell'interno venne contemporaneamente cancellato dalla demolizione dell'elaborato proscenio in stile egizio. Poi, nel 1992, la demolizione venne pressoché completata dal terremoto della Faglia settentrionale, che scavò grandi brecce nelle pareti dell'edificio e indusse il Comune di Los Angeles ad affidarne il futuro alla Cineteca americana. La Cineteca aveva bisogno di una sala cinematografica da settecento posti, costruita in base a specifiche attuali per la proiezione sonora, di una saletta di proiezione da settanta posti con le stesse caratteristiche e di un'area per gli incontri con i registi e con gli attori dei film proiettati. Si presumeva che il pubblico, prevalentemente costituito da gente di cinema, fosse eccezionalmente critico e quindi la qualità dell'immagine era fondamentale. La nostra strategia di progetto usa l'asse che va dall'Hollywood Boulevard allo schermo come un percorso lungo il quale immagini d'epoca e tecnologia contemporanea si combinano creando una sala aggiornatissima nel guscio storico dell'edificio originale. Frammenti della decorazione orginale sono stati conservati e inseriti nella nuova costruzione. Repliche delle quattro colonne eliminate da Michael Todd sono state colate in calcestruzzo armato. Lampade di produzione artigianale sono state duplicate. All'interno del teatro abbiamo salvaguardato le esigenze del cinema ponendo il pubblico in un rapporto nuovo con lo schermo e prevedendo pareti acustiche mobili per contrastare i problemi acustici dell'edificio originale. Tutti questi nuovi elementi sono montati su un'armatura d'acciaio inserita nell'edificio. Nel quadro di questa operazione lo schermo è stato ricollocato in una posizione quindici metri sotto l'originaria soffitta del teatro, ed è stata costruita una grande balconata per consentire una visione più ravvicinata dell'immagine. Una piccola sala di proiezione, collocata sotto un soffitto dipinto ricco di significato storico, è stata inserita a un livello inferiore rispetto al pavimento dell'ingresso in modo da suggerire l'idea di uno scavo, come se ne trovano nelle zone archeologiche, con un soffitto dorato curvato che pare un sarcofago appena scoperto. Dovunque fosse possibile sono stati usati materiali industriali, per distinguere questi nuovi elementi dalla decorazione originale a stucco, rinforzando comunque il carattere ossessivo della decorazione pseudoegizia e provocando rivelazioni sorprendenti negli spettatori nel momento in cui mettono a confronto lo splendore di una griglia industriale con lo splendore di uno scarabeo dorato. *(dalla relazione di progetto)*

4

***In the renovation of Hollywood's** landmark Egyptian Theater we attempted to reconcile the enormous changes which had occurred in the technology of cinema in the seventy-five years since the construction of the original building with the conventions of historical reconstruction. Built in 1922, the original theater presented a vast audience of 1800 persons with a screen not much larger than that to be found in a 75 person cineplex, and did so with all the pomp and circumstance of an opera house. That situation was rectified in the fifties, when showman Michael Todd renovated the house for his Cinerama Process, but the architectural interest of the interior was simultaneously destroyed by the demolition of the elaborate Egyptian proscenium.*
Then, in 1992, the demolition was nearly completed by the Northridge earthquake, which shook huge holes in the walls of the building, and caused the city of Los Angeles to consign the future of the building to the American Cinematheque. The Cinematheque required a 700 seat cinema built to contemporary specs for projection and sound, a 70 seat screening room to similar specification, and a lobby area suitable for conversations with directors and receptions for cast members of featured films. Their audience, drawn largely from the film industry, was thought to be extraordinarily critical, thus the quality of presentation was paramount. Our design strategy utilizes the axis from Hollywood Boulevard to the screen as a timeline along which period imagery and contemporary technology combine and recombine to create a state-of-the-art theater within the historical shell of the original building. Fragments of the original decoration have been preserved and framed by new construction. Replicas of the four columns removed by Michael Todd have been cast in ferro-cement. Hand-crafted lamps have been duplicated by Hollywood's twentieth-century scenic artists. Inside the theater, we have protected the needs of the cinema by placing the audience in a new relationship to the screen and providing moving acoustical walls to combat the acoustic problems of the original building. All of these new components are arranged within a steel armature which has been inserted into the building much as a new heart might be transplanted into the body of the recipient. As part of this operation, the screen has been repositioned fifteen meters to a location beneath the original theatrical loft, and a large balcony has been constructed to provide a closer view of the picture.
A smaller screening room, located below a historically significant painted ceiling, has been depressed below the entrance floor in such a way as to suggest an excavation of the sort one might encounter at an archaeological 'dig', with a golden roof curved in a way to suggest a just-discovered sarcophagus.
Industrial materials have been used wherever possible in order to distinguish these new components from the original plaster decoration, yet to reinforce the obsessive character of the Faux Egyptian Décor, producing, we hope, surprising revelations in the minds of the audience as they compare the splendor of an industrial grating to the splendor of a gilded scarab. (from the architects' report)

1 Particolare della saletta di proiezione collocata a un livello inferiore rispetto all'ingresso, all'interno di un volume simile a un sarcofago (foto di Hodgetts+Fung).
2, 3 Scorci del foyer. S'intravvede la copertura "a sarcofago" della sala di proiezione. (foto 2: Hodgetts+Fung). Sono stati mantenuti i piloni originali.
4 Veduta generale del foyer (foto di Randall Michelson).

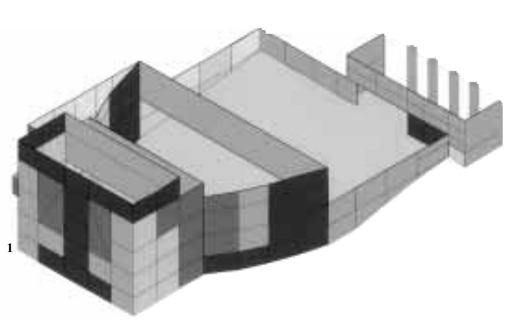
1 *Detail of the projection room situated on a level lower than the entrance, in a volume similar to a sarcophagus (photo by Hodgetts+Fung).*
2, 3 *Views of the foyer. The 'sarcophagus' roof over the projection room is visible (photo 2: Hodgetts+Fung). The original pillars have been kept.*
4 *General view of the foyer (photo by Randall Michelson).*

1

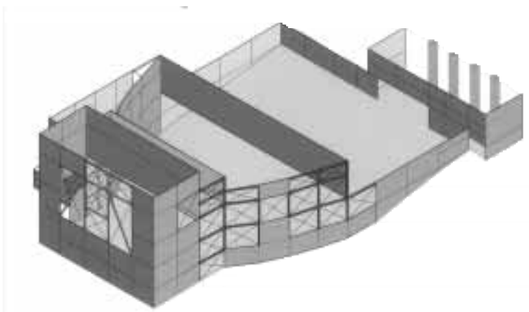
2

3

4



1

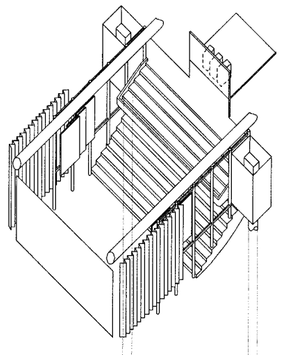


2

3

1 Due schemi che mostrano gli interventi strutturali apportati al teatro originale. Per garantire una stabilizzazione in caso di terremoto è stata inserita una griglia in cemento con mattoni di argilla.
2, 3 Colonna di supporto per la scala a sbalzo e particolare dell'armatura.
Pagina a fronte: particolare della scala che conduce alla balconata e della parete acustica.

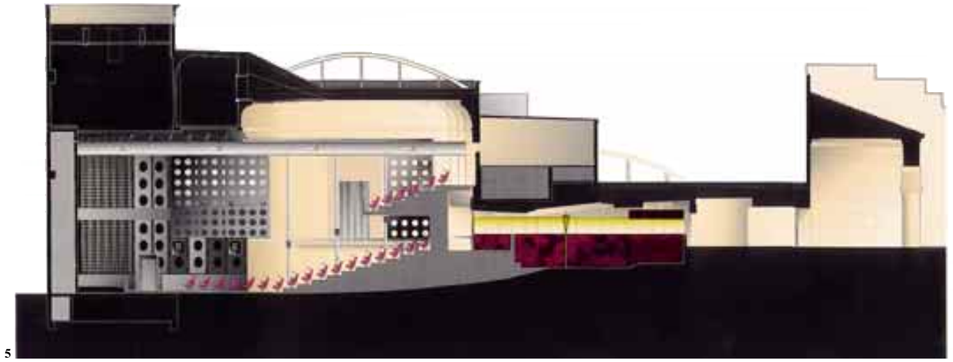
1 *Two diagrams showing the structural work done on the original theatre. To guarantee stability in the event of an earthquake, a concrete grille with clay bricks was inserted.*
2, 3 *Support column for the projecting stairs and detail of the reinforcement.*
Facing page: detail of the staircase leading to the balcony, and of the acoustic wall.



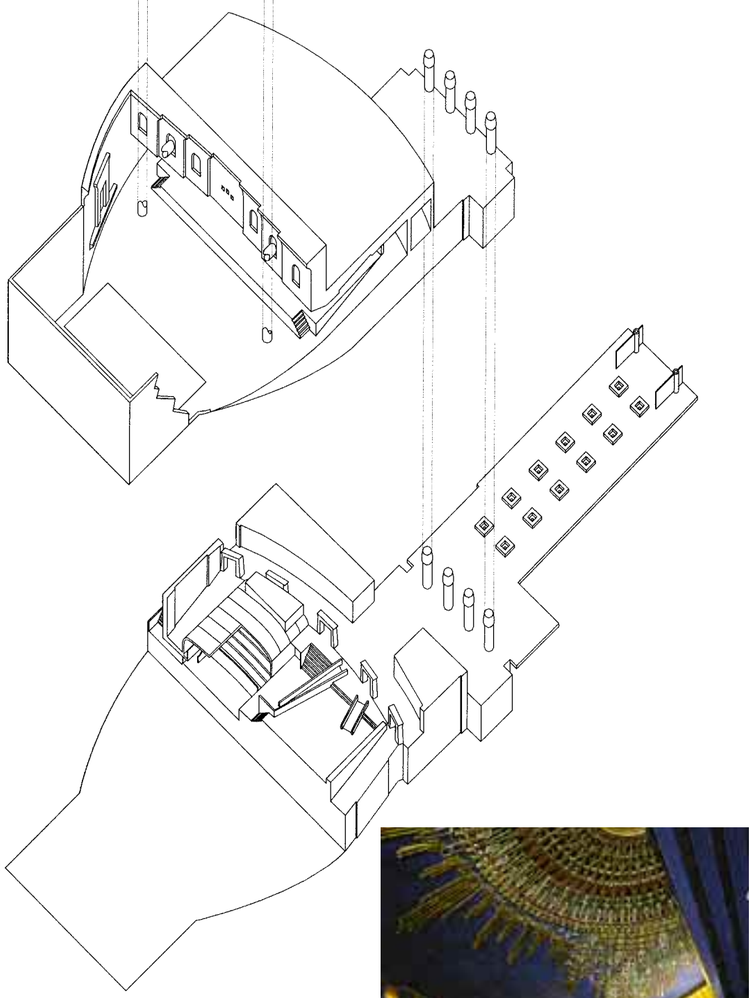
1

1, 3 Particolari dell'armatura strutturale, del soffitto restaurato e delle pareti storiche nella sala del teatro.
2 Esploso assonometrico. Le esigenze storiche e strutturali vengono risolte grazie all'inserimento di un'armatura d'acciaio che ospita anche il meccanismo per il movimento dei pannelli acustici.
4 Il teatro principale (foto di Randall Michelson).
5 Sezione longitudinale che mostra la nuova armatura e i pannelli acustici.

1, 3 *Details of the structural reinforcement, of the restored ceiling and of the historic walls in the auditorium.*
2 *Exploded axonometric. The historical and structural requirements were resolved inserting a steel reinforcement which also houses the acoustic panel movement system.*
4 *The main theater (photo by Randall Michelson).*
5 *Longitudinal section showing the new reinforcement and the acoustic panels.*



5



2

3

4

Rick Joy

Fotografie di Timothy Hursley

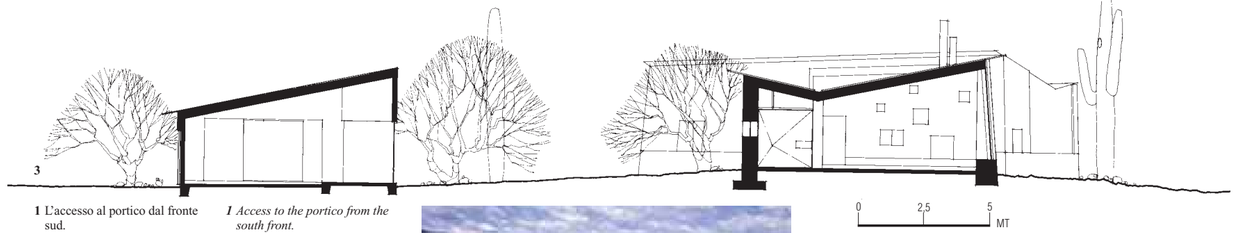
Casa unifamiliare, Tucson, Arizona

Progetto: Rick Joy con Franz Buhler, Chelsea Grassinger, Andy Tinucci
Direzione lavori: Rick Joy
Strutture: Southwest Structural Engineers, Inc.; Mo Behnejad, M.S., P.E.
Ingegneria meccanica: Roy T. Otterbein P.E.
Progettazione paesaggistica: Michael Boucher
Muri in terra battuta: Quentin Branch, Rammed earth Solar Homes, Inc.
Committenti: John Palmer e Annabel Rose

Photographs by Timothy Hursley

One-family home at Tucson, Arizona

Project: Rick Joy with Franz Buhler, Chelsea Grassinger, Andy Tinucci
Works manager: Rick Joy
Structural engineering: Southwest Structural Engineers, Inc.; Mo Behnejad, M.S., P.E.
Mechanical engineering: Roy T. Otterbein P.E.
Landscape design: Michael Boucher
Rammed earth walls: Quentin Branch, Rammed earth Solar Homes, Inc.
Clients: John Palmer and Annabel Rose



3

1 L'accesso al portico dal fronte sud.
2 Il fronte nord con le grandi vetrate del soggiorno e della camera da letto.
3 Sezione trasversale.
4 Veduta nel contesto. La casa si trova alle pendici dei monti di Santa Catalina ed è immersa nella vegetazione del deserto di Sonora. Il lotto è situato otto metri al di sotto del piano stradale.

***1** Access to the portico from the south front.*
***2** The north front showing the living room and bedroom picture windows.*
***3** Cross-section.*
***4** View of context. The house stands on the foothills of the Santa Catalina mountains and is immersed in the vegetation of the Sonora desert. The site is situated eight metres below road level.*

4

Il deserto richiede una particolare sensibilità nel confrontarsi con il contesto preesistente. La casa, suddivisa in una parte privata e in un'altra più aperta verso l'esterno, presta infatti grande attenzione alla vegetazione, mentre la particolare disposizione delle pareti in terra battuta fa sì che gli ambienti e l'intero edificio siano fortemente integrati nel paesaggio circostante. Una casa affascinante, che prende vita dal rapporto dialettico tra semplicità dei materiali e complessità spaziale.

The desert demands a particular sensitivity when dealing with the existing situation. The house, divided into a more public and a more private section, took account of the existing vegetation. A particular composition of the rammed earth walls allows the rooms and the house to become largely one with its surroundings. A fascinating house which lives by the dialectic of material simplicity and its spatial complexity.

1

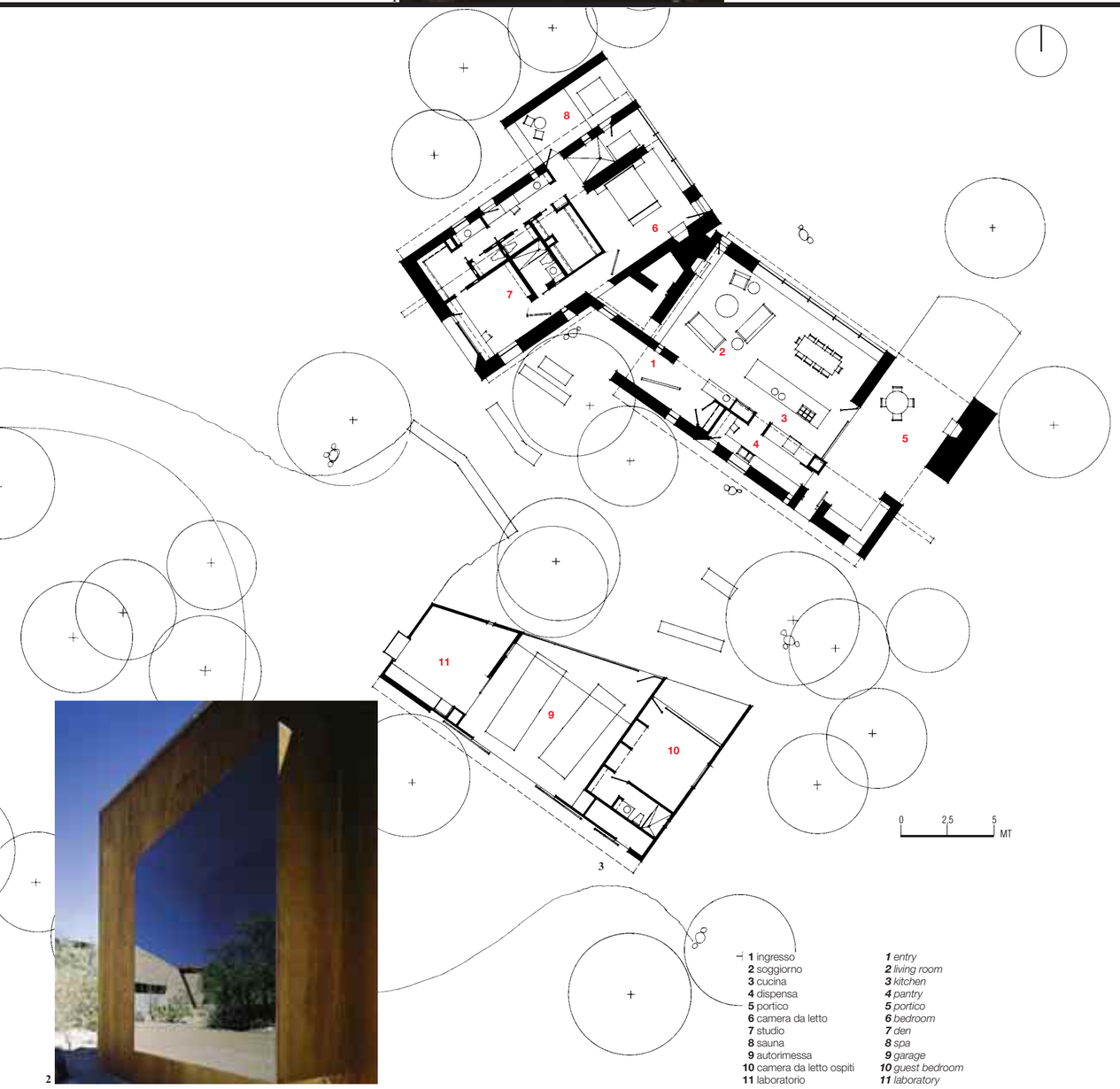
Il progetto consiste in una nuova unità residenziale monofamiliare, situata nella parte settentrionale di Tucson, sulle pendici più basse della catena di Santa Catalina. Il sito è collocato sull'orlo di un grande canalone e gode di tutta la ricchezza della flora e della fauna del deserto di Sonora. I monti di Santa Catalina, che si innalzano a oltre duemila metri sopra il sito, a meno di cinque chilometri di distanza, offrono vedute spettacolari a nord e nordest. L'area della costruzione si trova quasi otto metri sotto il livello della strada ed è quasi interamente nascosta alla vista dal pendio e dalla vegetazione. I committenti sono il professor John Palmer, celebre medico e docente di Tucson, appassionato di vita all'aria aperta e profondo cultore della natura e dell'ambiente; e Annabel Rose, che dirige una società di nuovi servizi per bambini disabili.
Il brief richiedeva un'abitazione di poco più di duecentotrenta metri quadrati con un'unica camera da letto, uno spazio esterno coperto di circa quarantasei metri quadrati e centotrenta metri quadrati di autorimessa, laboratorio e alloggio per gli ospiti. I proprietari chiedevano una struttura generale in terra battuta. La casa sarà l'abitazione principale, un luogo in grado di ospitare gruppi numerosi e un rifugio dai complicati impegni di lavoro della coppia. Il progetto è stato elaborato attraverso un accurato studio della vegetazione preesistente e delle vaste aree operative richieste dalla costruzione di muri in terra battuta. Né alberi né cactus verranno distrutti e occorrerà piantare un solo nuovo albero. La casa è divisa in due 'ali' ben definite, che separano le zone di soggiorno in generale da quelle private. Due semplici rettangoli, orientati verso le vedute, sono sistemati a garantire la privacy del sito. Le geometrie che ne risultano sono poi traslate tridimensionalmente nel piano della parete di terra battuta, talora dotata di contrafforti, e nella forma del tetto spiovente, per il loro effetto sulla percezione spaziale.
La struttura della nuova costruzione è costituita da pareti di terra battuta a vista su muri portanti di calcestruzzo dotati di un ampio sottofondo. La miscela usata per questo progetto combina terre di tre diverse provenienze della zona di Tucson, scelte per il colore e per la purezza strutturale, miscelate con una piccola quantità di pigmento di ossido di ferro e con il tre per cento di cemento portland. Le pareti e le fondamenta della casa pesano da sole circa cinquecento tonnellate. Le coperture, le pareti esterne dell'autorimessa e le altre parti strutturali sono di acciaio trattato per resistere agli agenti atmosferici mentre soffitti e porte saranno di abete grezzo. Le grandi pareti vetrate sul lato settentrionale della camera da letto e del soggiorno sono di vetro isolante montato su binari senza telaio, con montanti di vetro; la parete vetrata tra la cucina e il portico è di vetro temperato dello spessore di 1,23 millimetri con una porta di vetro senza telaio su perni. La casa è raffrescata da sistemi a evaporazione e riscaldata da pannelli radianti ad acqua calda collocati nelle lastre di cemento lisciato della pavimentazione. *(dalla relazione di progetto)*

2

1 Scorcio notturno della vetrata del soggiorno.
2 Particolare del blocco sporgente dalla parete del laboratorio, evidenziato dalla chiusura a specchio.
3 Pianta. Il progetto ha previsto la salvaguardia della vegetazione presente sul sito, cui è stato aggiunto un solo albero. La pianta dell'edificio principale, che copre una superficie di 230 metri quadri, si articola in due rettangoli orientati verso le vedute della catena montuosa.
Pagina a fronte: particolare del fronte nord. La struttura in calcestruzzo è rivestita da pareti in terra battuta, ottenuta da una miscela di terre locali.

1 *Perspective view of the living room picture window.*
2 *Detail of the block projecting from the workshop wall, emphasized by the mirror-closure.*
3 *Plan. The project makes a point of safeguarding the site's existing vegetation, to which just one tree was added. The plan of the main building, occupying a surface of 230 square metres, comprises two rectangles oriented towards views of the mountain range.*
Facing page: detail of the north front. The concrete frame is clad with rammed earth walls, made from a mixture of local earths.

1



3

2

1 ingresso
2 soggiorno
3 cucina
4 dispensa
5 portico
6 camera da letto
7 studio
8 sauna
9 autorimessa
10 camera da letto ospiti
11 laboratorio

1 *entry*
2 *living room*
3 *kitchen*
4 *pantry*
5 *portico*
6 *bedroom*
7 *den*
8 *spa*
9 *garage*
10 *guest bedroom*
11 *laboratory*

1, 2 Vedute del portico. L'accesso alla cucina avviene attraverso una porta di vetro senza telaio montata su perni, ricavata nella parete vetrata.
3 Il soggiorno con la parete in terra battuta e il soffitto inclinato rivestito in abete grezzo.
4 Scorcio della camera da letto. I pavimenti della casa sono in cemento lucidato.
A pagina 26: l'ingresso con la porta pivottante.

1

2

1, 2 *View of the portico. Access to the kitchen is through an unframed pivoted glass door built into the glazed wall.*
3 *The living room with rammed earth wall and sloping ceiling faced with untreated pine.*
4 *View of the bedroom; floors throughout the house are in polished cement.*
On page 26: detail of the entrance with swing-door.

4

The project is a new single *family residence located in northern Tucson, Arizona U.S.A. in the foothills of the Santa Catalina mountain range. The site is on the edge of a major arroyo (wash) and is lush with Sonoran Desert flora and fauna. The Catalina mountains provide dramatic views to the north and northeast rising to over 7000 feet only 3 miles away.*
The building is set about 25 feet below the road and is almost completely obscured from view by the hillside and vegetation. The clients are Professor John Palmer, a prominent Tucson physician and professor. He is an ardent outdoorsman and deeply appreciates the nature and the environment. Annabel Rose is a director of innovative services for children with disabilities. The program called for a 2500sf house, a 500sf covered outdoor space, and a 1400sf garage, shop and guest house.
The owners requested rammed earth for the general structure. The house is the primary residence, a place for entertaining large groups and a respite from the couple's complicated schedules. The design was developed through a careful study of the existing vegetation and the large staging area required for the construction of rammed earth walls. No trees or cactus have been destroyed and only one additional tree will need to be planted.
The house is divided into two clearly defined wings separating the the public and private spaces. Two simple rectangles are arranged for privacy on the site and oriented towards the views. The resulting geometries are then translated three dimensionally into the occasional battered rammed earth wall plane and the butterfly roof forms for their effect on spatial experiences. The structure of the new building is unreinforced exposed rammed earth wals on concrete stem walls and spread footings.
The earth mix on this project combines soils from three different sources in the Tucson area chosen for their color and structural integrity and blended with a small amount of iron oxide pigment and 3% portland cement. The walls and foundations for the house alone weigh approximately 500 tons. The roofs, exterior garage walls and miscellaneous hardware are weathered steel and the ceilings and doors are rough sawn doug fir.
The large window walls on the north side of the bedroom and living room are frameless reglet set insulated glass with glass mullions and the glass wall between the kitchen and porch is 1/2" tempered glass and a frameless glass pivot door. The house is cooled by evaporative cooling systems and heated with hot water radiant heating in the polished concrete floor slabs. (from the architect's report)

3

Aaron Betsky

Forme blobbose computerizzate, capanne di legno e passo lento

Computer blobs, wood shacks and slow space

Compiti possibili per l'architettura americana del futuro

Possible tasks for future American architecture

L'architettura americana sta tentando di trovare un modo per giustificare la propria esistenza tra forme blobbose e capanne primitive. In una società che agli architetti dà l'incarico di progettare circa il dieci per cento delle strutture costruite, ci deve essere qualcosa per l'architettura da fare. Da qualche parte, nelle periferie più lontane, all'incrocio delle autostrade, nei parchi attrezzati dei centri ristrutturati, nelle suddivisioni in serie, e nelle pretese dei centri civici, l'architettura si sta facendo strada adattando le forme che trova nel computer o dal ferramenta.
Il compito dell'architettura americana del futuro sarà quello di negoziare un percorso per se stessa che sia a metà tra la creazione di elementi d'attrazione per contenere l'espansione urbana e l'articolazione di momenti preziosi di sensibilità e sensualità nel paesaggio. L'architettura americana deve trovare un modo di giustificarsi tra la creazione di segni tridimensionali e qualche articolazione materiale, tra il rendere visibili i grandissimi sistemi tecnologici che strutturano la nostra vita, nonostante siano quasi tutti invisibili e quindi fuori del nostro controllo, e il lucidare reperti trovati per strada, dal robivecchi o nella foresta, oltre a Bilbao e alla residenza di Bill Gates. Deve fare qualcosa che ci permetta di individuare un percorso attraverso il paesaggio sempre più confuso, che ci faccia sentire a casa in un mondo in cui la casa esiste solamente nella nostra memoria, e ci aiuti a dare un senso a questo nostro mondo moderno in continuo cambiamento.

Più precisamente, l'architettura americana oscilla tra l'accettazione di sistemi di organizzazione astratti e l'articolazione dei propri metodi di costruzione. Gli architetti più intelligenti riescono a rovesciare l'astrazione su se stessa o ad articolare la confusione, non (solo) per frustrare noi utenti o interpreti, ma anche perché in questo modo riescono a predisporre un momento di ritardo. In un mondo regolato dai flussi veloci del capitale, l'architetto di Houston Mike Bell ci segnala il bisogno di spazi lenti, ovvero di spazi di immobilità, dove sia il capitale che la nostra attenzione vengono catturati anche se per solo un attimo.
Troviamo questo stesso spazio nel lavoro di alcuni artisti come James Turrell o Richard Serra che ci costringono a rivolgere lo sguardo a noi stessi o al nostro ambiente. Alcuni architetti come Lauretta Vinciarelli riescono a catturare tali momenti di riflessione, anche se solo per immagini. A differenza degli architetti europei, quelli americani non hanno sviluppato la capacità di creare degli spazi lenti utilizzando l'ordinario in modo improprio o creando qualcosa dall'apparenza così improvvisata da non essere nemmeno notata. Anche quando tentano di mettere in dubbio la forza delle loro forme all'interno della stessa costruzione gli architetti americani creano sempre dei monumenti isolati. D'altronde gli architetti occupati nella realizzazione di forme basate sull'approccio sistemico si rivolgono sempre di più al computer. Le generazioni precedenti potevano fare affidamento sul linguaggio, classico o modernista,

A destra: alcune immagini dell'hotel Bellagio di Las Vegas, riproduzione dell'antica cittadina situata sul lago di Como (foto di Paul Davies).

Right: pictures of the Bellagio Hotel in Las Vegas, a reproduction of the old town of Bellagio situated on Lake Como (photos by Paul Davies).

Sotto e pagina a fronte: una serie di vedute della casa unifamiliare a Sunnyslope (Arizona) progettata da Wendell Burnette (foto di Bill Timmerman).

Below and facing page: views of the one-family house at Sunnyslope, Arizona, designed by Wendell Burnette (photos by Bill Timmerman).

o sui tanti dialetti del postmodernismo per rendere i loro edifici significativi. Potevano anche ridurre la loro attività al tracciamento di geometrie o altre forme di pensiero astratto. In entrambi i casi, l'edificio risultante era solo la facciata di un sistema che doveva rimanere sempre invisibile. Sebbene alcuni architetti tentino di esprimersi in tali lingue, diviene sempre più difficile distinguere la loro retorica dal paesaggio che essi costruiscono. Gli edifici di abitazione di Robert A.M. Stern sono semplicemente figure eleganti di un linguaggio altoborghese, mentre il povero Peter Eisenman si agita in una fossa di serpenti di forme postchomskiane che finiscono per assomigliare alle autostrade e alle altre figure infrastrutturali alle quali aspirano.
La nuova generazione di architetti si rivolge al computer per le forme. Questi progettisti sanno di avere a disposizione una macchina che può trasformare tutte le informazioni alle quali l'edificio dovrebbe rispondere, dalla geologia del sito ai regolamenti edilizi, all'albero preferito del committente, e trasformarle in forme. Usando la teoria delle "forme blobbose" e dei programmi algoritmici e per mezzo del morfismo trasformano dei dati direttamente in forme che sembrano aliene tanto quanto la magia dei computer stessi, snodandosi attraverso una foresta di bit e byte. Oppure, altri progettisti quali Mike Bell vedono i propri edifici come delle strutture-collage dotate della malleabilità, traslucidità e infinita mutabilità del progamma computerizzato stesso. L'architettura sparisce nelle immagini e nelle strutture prese qua e là dallo scanner e sottoposte alle capacità organizzative del computer e dei suoi vari accessori.
Contro tali ingegnosi mostri di morfismo, architetti del genere di James Cutler hanno eretto barricate di legno. A mano che la città si addentra nel paesaggio e la crescita urbana incontrollata elimina la divisione tra città, sobborgo e natura, questi designer tentano di infiltarsi nella concatenazione degli insediamenti umani con gli stessi materiali che la crescita ha rimpiazzato. L'uso del legno a vista nel loro lavoro rende la struttura edilizia americana tipo "balloon frame" evidente. Il legno rappresenta la love story americana con il territorio ed è un materiale vero che si può toccare, le cui proprietà possono essere capite. Il legno è oggi anche il prodotto dispendioso di un sistema di raccolta, taglio e distribuzione che rende il materiale vero (a differenza del materiale "legno fabbricato") accessibile solo ai committenti più abbienti. Eppure il bisogno di articolare, di restare attaccati a qualcosa di vero rimane. C'è veramente poca differenza tra il romanticismo palese di Cutler, di Bohlin Czywinski Jackson o di Miller/Hull e le collezioni "dead tech" di Thom Mayne o i tentativi di Antoine Predock di ricostruire la geologia del luogo con strati di calcestruzzo lavorati.
Tra la riduzione dell'architettura a prodotto di un linguaggio computerizzato e l'evocazione romantica della realtà troviamo un'utopia di forme fantastiche. Qui Steven Holl regna a capo di una generazione di architetti convinti che dalla particolare mediazione tra il sistema astratto e la inerente realtà costruttiva, cioè dalla tipologia, si possa innalzare un'architettura che abbia un suo posto. Tali architetti fanno affidamento su nozioni di fenomenologia, dove la percezione del luogo costruito finisce per avere più importanza della creazione del luogo. Abbandonando la nozione di costruzione a favore dell'assemblaggio di spazi che portano a una nuova consapevolezza, tali architetti tentano di trasformare l'architettura in arte che renda possibile l'esperienza di se stessi mentre si provano sensazioni.
Forse è questa la "terza via". Forse è tutto quanto l'architettura riuscirà a fare nel prossimo secolo. Forse gli spazi lenti dovranno diventare spazi dove ci si distoglie dall'utenza, dal valore e da tutti gli altri elementi determinanti che rendono gli edifici visibili. In altre parole, forse l'architettura potrà solo esistere nella costruzione di quei templi di auto-riflessione che hanno ancora dei momenti di significato per la nostra società: il museo, la scuola, la chiesa e altri spazi di quasi religiosità. È un ruolo modesto ma significativo.
Mi chiedo se il senso della realtà di un luogo che si trova al confine con il nulla – che può quindi sparire nel computer, tra i frammenti romantici di un mondo quasi estinto o nello spazio vuoto dell'immaginazione – possa diventare parte della nostra realtà quotidiana. Sicuramente la migliore grafica o industrial design recentemente prodotta lo è già ma lo si verifica anche nella ricerca di Wendell Burnette. La sua casa, una costruzione economica in materiali locali come calcestruzzo gettato in sito e vetro rifinito dal carrozziere, è una struttura postmiesiana aggettante oltre il confine del deserto che raccoglie i frammenti della nostra società. Un edificio che non possiede né il linguaggio né il fascino dei materiali preziosi, che non sembra affatto una casa ma raccoglie in una struttura coerente riflessioni, versioni colorate del mondo attorno e momenti di movimento fissati in un hardware malleabile. Forse abbiamo troppa struttura anche qui e cercheremo quindi di essere più modesti. Al Bellagio, uno degli alberghi più grandi e più costosi mai costruiti negli Stati Uniti, troviamo invece un momento di sollievo. Giù nelle viscere dell'edificio la cui base amorfa e torre standardizzata mimetizzano la crescita urbana incontrollata circostante, troviamo la reception desk. Oltre questa tipica barriera c'è un piccolo cortile che assomiglia volutamente a un piccolo albergo italiano, immerso nella luce naturale proveniente dall'alto. Improvvisamente, la scala di questo gigantesco palazzo del divertimento si è ridotta a quella di una colonna e di un arco. Al movimento di masse si è sostituito quello di alcuni membri del personale dell'albergo che corrono qua e là. Inscenato per noi non come sul palco ma come parte della vita quotidiana dell'albergo, troviamo un piccolo frammento di memoria inventata. Tra l'abitazione di Burnette che sparisce nel deserto al confine della crescita urbana incontrollata e questo attimo di architettura tradizionale nel centro dell'espansione urbana, forse l'architettura americana riuscirà a trovare un posto suo.

Between blobs and primitive *huts, American architecture is trying to find a way to justify its existence. In a society that commissions architects to design less than 10% of its structures, there must be something for architecture to do. Somewhere out in the exurbs at the freeway intersection, in the theme parks of renovated downtowns, in the cookie-cutter sub-divisions, and in the pretensions of civic centers, architecture is winding its way by adapting the forms its finds in either computers or the hardware store.*
The task of any future American architecture will be to negotiate a path for itself between the making of attractors that will focus sprawl and the articulation of precious moments of sense and sensuality in that landscape. Between the making of a three-dimensional sign and a bit of material articulation, between making visible the vast technological systems, almost all of which are invisible and out of our direct control, that structure our lives, and polishing fragments we find on the street, the junkyard or the forest, beyond both Bilbao and Bill Gates' house, American architecture must find a way to justify itself. It must do so as something that lets us find our way through an increasingly confusing landscape, makes us at home in a world in which such a place lives only in memory, and helps us make sense of this modern world of continual change.
In more direct terms, American architecture oscillates between the embrace of abstract systems of organization and the articulation of the methods of its own construction. The most clever architects are those who turn abstraction in on itself or articulate a mess. They do this not (just)

Sotto: veduta di dettaglio della casa unifamiliare di Wendell Burnette in Arizona (foto di Bill Timmerman).

Below: detail of the one-family house by Wendell Burnette in Arizona (photo by Bill Timmerman).

to frustrate us as users or interpreters, but because they then can thus set up a moment of delay. In a world governed by the fast flows of capital, the Houston architect Mike Bell has pointed out, we need slow spaces. These would be spaces of stillness, where both capital and our attention are held, if even for a moment.
We find this space in the work of some artists, such as James Turrell or Richard Serra, who force us to look at ourselves and our environment. Some architects, such as Lauretta Vinciarelli, manage to capture such moments of reflection, if only in images. What American architects have, unlike European designers, not developed is the ability to creates such a slow space by the misuse of the ordinary or the making of something that appears so off-the-cuff that we never notice it. American architects still make isolated monuments, even when they try to question the strength of their forms within the constructions themselves.
Those architects who engage in the making of forms whose appearance they base on a systems approach are turning more and more to the computer. Previous generations of designers could rely on language, whether classical, modernist or the many dialects of postmodernism, to make their buildings literally significant. They could also reduce their activities to the tracing of geometries or other evidences of abstract thinking. In both cases, the resulting building was only the facade of a system that had always to remain invisible. Though some architects are still trying to speak in such tongues, their rhetoric is increasingly indistinguishable from the landscape in which they build. The houses of Robert A.M. Stern are just more elegant figures of upper class speech, while poor Peter Eisenman still flails in a snakepit of post-Chomskian forms that turn out to look not much different from the freeways and other infrastructural appearances to which they aspire.
A younger generation of architects is turning to the computer for form. They realize that here is a machine that can turn all the information to which a building is supposed to respond, from the geology of the site to building codes to the client's favorite tree, directly into a form. Using theories of 'blobs' and algorhitmic programs, they are morphing data directly into form that looks as alien as the magic of computers, working its way through forests of bits and bytes, really is.
Alternately, designers such as Mike Bell see their buildings as collage constructions that have the malleability, translucency and infinite mutability of the computer program itself. Architecture disappears into the organization of images and structures scanned from everywhere and subjected to the organizing capabilities of the computer and its various adjuncts.
Against such slick morphing monsters, architects such as James Cutler erect wood barricades. As the city moves out into the landscape and sprawl removes the division between city, suburb and nature, they seek to infiltrate the concatenation of human inhabitation with the very materials it is replacing. The use of exposed wood in their work makes evident the construction of the standard American balloon frame house.
Wood represents the American romance of the land. Wood is a real material you can touch and whose properties you can understand. Of course, wood is these days also the expensive product of a system of harvesting, cutting and distribution that makes the real stuff (as opposed to "manufactured wood") available to only the richest clients. Yet the need to articulate, to hold onto something real, remains.
There really is very little difference between Cutler's, Bohlin Czywinski Jackson's or Miller/Hull's overt romanticism and either Thom Mayne's collections of "dead tech" or Antoine Predock's attempts to rebuild the geology of the site out layers of concrete.
Between the reduction of architecture to the product of a computer language and the romantic evocation of reality lies a never-never land of fantasy forms. Here Steven Holl directs a generation of architects who think that out of that particular mediator between abstract system and inherent constructional reality, namely typology, we can erect an architecture that makes a place for itself. These architects rely on notions of phenomenology. Here the perception of the place made is more important than the generation of the place. By giving up the notion of construction in favor of the assembly of spaces that heighten our awareness, these architects seek to make architecture into that art that would make us sense ourselves experiencing.
Perhaps this is a "third way". Perhaps this is also all architecture will be able to do in the next century. Slow spaces might need to be places where we remove ourselves from use, from value and from all the other determinants by which buildings appear. Architecture, in other words, might only exist in the making of those temples of self-reflection where our society preserves moments of meaning: museums, schools, churches or other places of quasi-religiosity.
It is a modest role, but a significant one.
What interests me is whether some of this sense of the realness of place teetering right on the edge of disappearing into nothingness – either in the computer, in the romantic fragments of a disappearing world or in the empty space of the imagination – can become part of our daily experience. It certainly has that capability in some of the best recent graphic and industrial design. It also inhabits that place in experiments like Wendell Burnette's own home. Here is a bit of cheap construction of local materials, ranging from poured-in-place concrete to glass finished by an auto tinter, that gathers the fragments of our society together into a post-Miesian pavilion cantilevered out from the edge of the desert.
It has neither language nor the romance of precious materials. It barely looks like a house. Instead, it brings reflections, tinted versions of the world around the inhabitant, and moments of movement frozen into malleable hardware, into a coherent structure.
Perhaps even this is too much structure. Let us be more modest. At the Bellagio, one of the largest and most expensive hotels ever constructed in the United States, there is one moment of release. Deep in the bowels of a buildings whose amorphous base and standardized tower mimic the sprawl in which it sits, is the reception desk. Behind this standard barrier is a small courtyard. Designed to look like the center of small Italian hotel, it is flooded by sunlight. Suddenly, the whole scale of this giant entertainment palace comes down to the column and the arch. The movements of masses is replaced by a few members of the hotel's staff scurrying back and forth. Their, acted out for us not as a stage set, but as part of the hotel's everyday life, is a small moment of invented memory. Between Burnette's house disappearing into the desert at the edges of sprawl and this moment of traditional architecture at the heart of sprawl, American architecture may find a home for itself.

Joseph Giovannini

Correnti e influssi nell'architettura americana

Currents and undercurrents in American architecture

La mostra "Architettura Decostruttivista" tenutasi al Museum of Modern Art nel 1988 ha demolito l'edificio postmoderno in auge negli Stati Uniti fino allora, ma non l'ha rimpiazzato con un movimento nuovo riempiendo il vuoto con una ideologia dominante. Gli architetti che non sostenevano l'esistenza di una sola verità, ma di molte verità, non hanno potuto costruire una nuova ortodossia poiché partivano da una posizione relativista contraria all'atto stesso del fondare.
Tuttavia gli elementi basilari del Decostruttivismo sono sopravvissuti all'apparenza stereotipata delle forme frammentate, poiché o direttamente o indirettamente la teoria poststrutturale ha pervaso molti degli studi di progettazione importanti, soprattutto sulle due coste americane. A New York, Peter Eisenman e Bernard Tschumi hanno tranquillamente portato avanti la loro ricerca con una serie di progetti di edifici istituzionali, le loro carriere invigorite dal nuovo clima liberato della decade successiva al 1988. A Los Angeles, Thom Mayne, Eric Owen Moss, Michael Rotondi e Frank Gehry (un poststrutturalista intuitivo), hanno portato avanti una versione più materica di quello che è fondamentalmente un lavoro teorico.
Tali architetti erano intenti a esaminare forme complesse alternative che andavano oltre le convenzioni e le tradizioni stabilite.
I difficili progetti di Eisenman hanno avuto un tasso di mortalità molto alto, ma egli è riuscito parecchi anni fa a completare la facoltà di architettura dell'University of Ohio a Cincinnati e oggi sta perfino navigando nelle acque pericolose della burocrazia newyorchese con il completamento del progetto della stazione marittima di Staten Island.
Nonostante la differenza evidente tra i due progetti, l'impostazione teorica e procedurale di base è simile come anche il loro fare assegnamento sul computer. Eisenman avvia i suoi progetti istituendo una serie di regole che poi altera, minimizzando la sua presenza in quanto autore: le regole semi-automatiche che egli escogita portano avanti la progettazione da sole. Nella facoltà di architettura di Cincinnati il computer aiutò i progettisti a generare un edificio a telai multipli disposti in modo scattante nello spazio, determinando l'instabilità visiva dello spazio di relazione.
Nel progetto per Staten Island il computer ha risolto la stessa indecisione spaziale in una superficie topograficamente mutevole. Questo progetto, come quello di Cincinnati, consiste di una forma di calcolo integrale spaziale dalla differenziazione continua.
Anche l'approccio di Tschumi è caratterizzato da un tipo di progettazione distaccata che minimizza il ruolo dell'autore a favore anche qui dell'indeterminatezza. Ma il preside della facoltà di architettura della Columbia University realizza l'incertezza in termini più temporali che spaziali.
La copertura monumentale galleggiante al di sopra della scuola multimediale a Le Fresnoy, fuori Lille, crea uno spazio intermedio con l'ausilio di passerelle, gradinate e impalcature di acciaio la cui indecisionalità si basa sui vari usi stabiliti dalla gente che interpreta gli spazi suggestivi in modi differenti. Questo spazio altamente malleabile si adegua all'interpretazione attribuitagli dall'utente in modo differente, divenendo un terreno di avvenimenti, o per dirla con Tschumi, "uno spazio per iniziative".
Analogamente, nel centro per gli studenti della Columbia University, Tschumi crea uno spazio per iniziative e un luogo d'incontro composto da rampe a zigzag poste tra le ali di un edificio generico che racchiude l'atrio aperto da un lato sul campus universitario. Dotato di ampi terrazzi e comodi passaggi, il cortile pubblico retrostante la vetrata della facciata diverrà di nuovo il luogo di performance urbane spontanee caratterizzate in base all'uso. Con il numero di studenti, l'ora del giorno e il momento della settimana, il suo carattere capovolge la struttura architettonica statica che racchiude i flussi di circolazione nel cortile e rafforza l'impostazione dell'ottocentesco campus universitario di McKim Mead e White. Nella sua veste di iniziativa urbana in continuo cambiamento, la rampa domina il piano generale che, con la sua assialità ortogonale e le sue simmetrie, rispecchia l'idealismo immutabile del mondo classico.
Sono molti gli architetti della West Coast e della East Coast che non condividono affatto la posizione poststrutturalista. Tuttavia tali architetti hanno ereditato un Modernismo sfidato dal Postmodernismo prima e dal Poststrutturalismo poi e che ora si trova seriamente attaccato dal computer che ha accelerato lo spostamento dal paradigma industriale a quello digitale. Il Modernismo così tramandato non è più pervaso da un sistema di convinzioni evolutosi dai regolamenti industriali, quando cioè la produzione di massa sosteneva un modo di concepire sia architettonico che sociale. Senza questa armatura filosofica, che finiva per contenere il design a favore della semplicità di linguaggio, si tende a raggiungere una maggiore complessità e quindi uno stile visivo con sfumature storicistiche.
Tuttavia, l'anno scorso il Museum of Modern Art ha indetto un concorso per la nuova ala di edifici sulla 53ª strada che ha finito per promuovere un'architettura detta a scatola: consolidando, in maniera conscia o no, una reazione conservatrice contro l'architettura dell'incertezza promossa dalla stessa istituzione un decennio prima. Il regime architettonico attuale del MoMA rafforza la tradizione modernista precedente ed esercita una forza di contenimento piuttosto che di progresso sul

settore. I sostegni per questo genere di Modernismo d'archivio vengono forniti dagli scritti di Kenneth Frampton, nei quali il professore della Columbia University sostiene un determinismo strutturale e tecnologico che è sfidato nondimeno dalla società postindustriale nella quale l'ingegneria e le strutture non occupano più un posto centrale. Il concorso del MoMA si è trasformato in pulpito dal quale pronunciarsi a favore della scatola che sta quindi decisamente ritornando in auge sia negli Stati Uniti che in Europa nonostante la mostra su Frank Lloyd Wright allestita nello stesso museo solo qualche anno prima. È noto che fu Wright a rompere la scatola più di un secolo fa.

Alcuni esponenti del Modernismo sono andati oltre questo Modernismo d'archivio approdando a una posizione caratterizzata da forti affinità con il Poststrutturalismo. Lavorando con astrazioni formali e una gamma di materiali industriali con predilezione per il vetro e il metallo, gli architetti newyorchesi Smith-Miller + Hawkinson hanno compiuto ibridazioni sulle due posizioni, destabilizzando le nozioni moderniste dei sistemi integrati e consistenti con progetti incrementati innestati che producono spazi indeterminati e stratificati. Tali architetti non stanno tentando di formare lo spazio universale in più insiemi omogenei: loro vedono gli edifici come la somma di parti eterogenee che rispondono in particolare a condizioni locali.

Nel progetto per un teatro da aggiungere alle preesistenze del Corning Glass Center a Corning, New York, Smith-Miller + Hawkinson hanno avvolto un nuovo muro attorno alle strutture esistenti, realizzando un innesto e creando uno spazio indeterminato libero dal dominio sia dell'originale che del nuovo: uno spazio che svolazza tra i due. Nessuno spazio risulta essere una forma completa che nasce da una geometria platonica autosufficiente; tutti i pezzi partecipano a una costellazione di parti che girovagano nella relatività spaziale, sconnessa dalla geometria ortogonale di controllo. Non troviamo nessun ritmo che sia facilmente leggibile, nessun reticolato o modulo insistente, nessuna norma di controllo. Non che l'ordine sia assente, ma è semplicemente multiplo e indeterminato, ed esiste in una zona sovrapposta con confini vaghi tra il vecchio e il nuovo. I materiali possono anche ricordare Mies, ma le particolari risposte architettoniche costituiscono delle micromanovre piuttosto che delle generalizzazioni e idealizzazioni. Benché il linguaggio sia derivato da un'estetica e una cultura industriali, né una parte né l'edificio intero possono considerarsi dei prototipi.

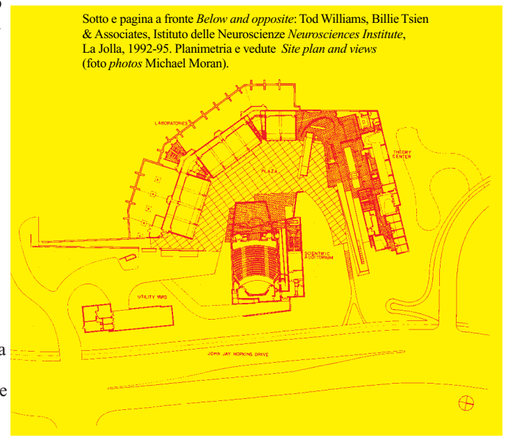
Nel suo apprezzatissimo museo di arte contemporanea di Helsinki, anche Steven Holl ha adoperato un linguaggio modernista, ma invece di creare un freddo universo di obiettività newtoniana, egli ha favorito uno spazio di sensazioni più caldo che prende spunto dalla soggettività dell'utente. Il materiale preferito di Holl è la luce che egli cattura con diversi tipi di lucernai dalle forme curve che scolpiscono l'andamento della giornata. Questa è una architettura di fenomeni e di tattilità. La sua conoscenza di testi di fenomenologia ha portato Holl alla creazione di architetture basate sulla percezione. Come l'architettura prodotta dai suoi cugini teorici decostruttivisti, le opere di Holl invitano alla partecipazione e non si impongono attraverso un dettato formale oppressivo.

Uno degli esempi più evoluti di questa architettura della sensibilità e della tattilità è il centro di ricerca costruito a La Jolla qualche anno fa dagli architetti newyorchesi Billie Tsien e Tod Williams, la cui ideologia è in realtà un *modus operandi* basato sull'esplorazione di materiali. In questo progetto gli architetti sistemano il loro edificio delicatamente sul pendio della collina, rilassando le geometrie a favore di un'architettura della specificità: risposte singolari alle condizioni singolari dell'altopiano sorretto dalla spalla della collina che si affaccia su un vasto panorama.

Con la nascita del computer, o meglio, dei programmi ideati per la progettazione invece dell'elaborazione grafica, il settore si è aperto a nuove possibilità. Benché Terry Riley, il curatore del settore architettura del MoMA, abbia scritto che l'euforia del computer non riuscirà a rimpiazzare l'edificio architettonico nella forma che conosciamo da millenni, parecchi architetti più giovani lo hanno adoperato per ampliare la logica della progettazione andando ben oltre l'uso ristretto del computer come strumento per la preparazione di elaborati grafici. Una chiesa coreana a Brooklyn di Greg Lynn è forse la stuttura progettata con l'ausilio del computer più attesa negli Stati Uniti...

In installazioni allestite in gallerie d'arte, Hani Rashid e Lise-Anne Couture dello Studio Asymptote hanno tentato di estrarre lo spazio del computer dallo schermo, di portare, cioè, lo spazio virtuale nello spazio reale. In una recente installazione, tre schermi con una sequenza continua di forme in costante mutamento vengono proiettati in una struttura di vetro riflettente e opaco, creando un mondo effimero di trasparenze, traslucidità e opacità, in costante mutamento e di un'affascinante intangibilità. Gli architetti hanno trasportato la spazialità ambigua dello schermo nello spazio reale, portando l'idea dell'instabilità e dell'indeterminatezza nella realtà dello spettatore. I progettisti hanno così rovesciato la prospettiva, proiettando lo spazio al di fuori dello schermo e nell'ambiente dello spettatore mentre si moltiplicano le immagini. Questo non è un congegno che favorisce la semplicità e il riduzionismo ma, al contrario, tende alla molteplicità e al mutamento. La nuova macchina occupa lo spazio tramite immagini fantasma che guizzano sul vetro. L'installazione pone il quesito riguardo alla capacità del computer di alterare il nostro concetto dell'architettura e di individuare nuove direzioni nel modo in cui concepiamo lo spazio. È difficile ora stabilire dove ci porteranno tali indagini, o se i risultati saranno tangibili – o se la tangibilità sarà pertinente. Nonostante tutto, il computer oggi rappresenta uno dei terreni di sperimentazione più suggestivi e si sta spostando da semplice strumento di produzione degli ultimi vent'anni verso livelli sempre più concettuali.

Sotto e pagina a fronte *Below and opposite*: Tod Williams, Billie Tsien & Associates, Istituto delle Neuroscienze *Neurosciences Institute*, La Jolla, 1992-95. Planimetria e vedute *Site plan and views* (foto *photos* Michael Moran).



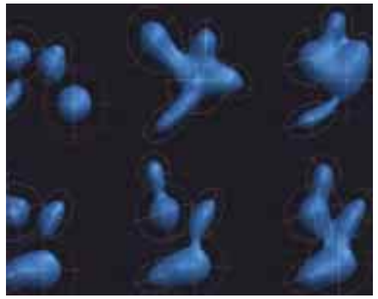
In the United States, *the "Deconstructivist Architecture" show of 1988 at the Museum of Modern Art collapsed the reigning Post-Modernist edifice, but the new movement did not step into the vacuum with a dominant ideology. Architects who professed that there is no single truth, but many, could not construct a new orthodoxy from a position that was anti-foundational and relativist. Since that moment, American architects have not found, and perhaps do not want to find, a single common direction.*

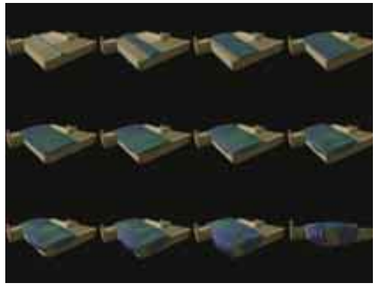
But the basic underpinnings of Deconstruction survived the cliched look of splintered forms, as Post-Structuralist theory informed many influential practices directly and indirectly, primarily on the East and West coast. In New York, Peter Eisenman and Bernard Tschumi sailed on, exploring their ideas in a range of institutional projects, their careers envigorated by the new liberated climate in the decade after 1988. Thom Mayne, Eric Owen Moss, Michael Rotondi and Frank Gehry (an intuitive Post-Structuralist), pursued a more material version of theory-based work in Los Angeles. The architects were exploring complex forms of otherness outside established conventions and traditions.

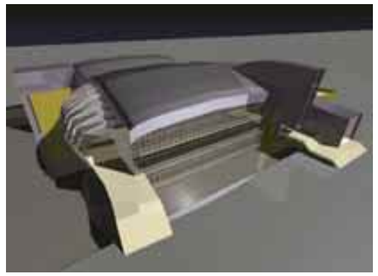
Eisenman's difficult projects have had a high mortality rate, but several years ago he completed the architecture school at the University of Ohio in Cincinnati, and he is even working in the treacherous bureaucratic waters of New York, completing the design of the Ferry Terminal on Staten Island. Despite the apparent differences in the two projects, the underlying theoretical position and procedures are similar, as is their reliance on the computer. Eisenman, who sets off designs by instituting a series of rules that he subsequently edits, minimizes his presence as author: the semi-automatic rules he devised carry out the design. At the Cincinnati architecture school, the computer helped the architect generate a building of multiple, dislocated frames that stutter through space, creating the visual instability of a relational environment. In the Staten Island project, the computer smoothes out the same spatial undecidability into a topography of constantly changing surfaces. As at Cincinnati, this is a form of spatial calculus of continuous differentiation.

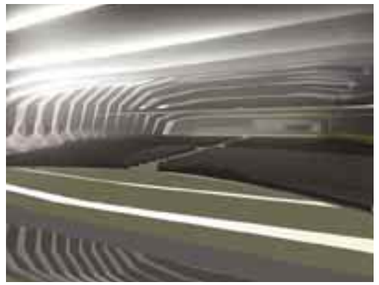
Tschumi also designs in a hands-off practice that minimizes his role as creative author, and he cultivates indeterminacy. But the dean of the Columbia architecture school achieves uncertainty more in temporal than in spatial terms. The monumental roof he floated over his media school at Le Fresnoy, outside Lille, created an in-between space, with a series of walkways, bleachers and steel media scaffolds, whose undecidability was based on varying uses initiated by people interpreting the suggestive space differently: the highly malleable space takes on the character of the users' interpretation, becoming a terrain of happenings – "event space", in Tschumi's phrase. Similarly, at his nearly completed student center at Columbia University, Tschumi establishes an event space of switchback ramps between wings of a generic building that wraps around an atrium open to the campus on one side. The public court behind a high-tech glass facade, with wide terraces and generous passages, will again be a terrain of spontaneous urban performances that takes on the character of changing uses. Its nature, depending on the numbers of students, the time of day, and the moment in the week, subverts the static architectural framework that brackets the

circulation court and reinforces the traditional, turn-of-the-century campus plan by McKim Mead and White. As an urban event in constant flux, the ramp undercuts the master plan, whose orthogonal axialities and symmetries imply the immutable idealism of a classic world.
Many are the East and West Coast architects who do not subscribe to the Post-Structuralist position, but they have inherited a Modernism that was challenged first by architectural Post-Modernism and Post-Structuralism, and then by the computer, which has accelerated the shift from an industrial to a digital paradigm: their received Modernism is no longer informed by the belief system evolving from industrial codes, when mass production established the basis of an architectural and social vision. Without this philosophical armature, which exercised a restraint on design that favored simplicity, the language has tended to greater complexity, becoming a visual style with historicizing overtones.
Last year, however, the Museum of Modern Art staged a competition for the expansion of its spaces on 53d Street and sollicited a box architecture: consciously or not, the competition consolidated a conservative reaction against the architecture of uncertainty promoted by the same institution a decade before. The current design regime at MoMA affirms the museum's own older Modernist tradition and now exercises a restraining rather than progress influence on the field. Underpinnings for this archival modernism have been freshly restated in Kenneth Frampton's writings on architectural tectonics, where the Columbia professor argues for a structural and technological determinism that is, nonetheless, challenged by a post-industrial society in which engineering and structure no longer occupy a central role. The MoMA competition became a pulpit for the box, which is now making a strong comeback in the United States – as in Europe – despite the Frank Lloyd Wright show held in the same institution only a couple of years ago. Wright, of course, broke the box a century ago.
Some Modernists have moved beyond this archival modernism into a position with strong affinities to Post-Structuralism. Working in formal abstractions grounded in a palette of industrial materials favoring glass and metal, New York architects Smith Miller + Hawkinson have hybridized the two positions, destabilizing Modernist notions of integrated, consistent system with incremental, grafted designs that result in layered, indeterminate spaces and forms. The New York architects are not trying to shape universal space into homogeneous wholes: they conceptualize buildings as the sums of heterogeneous parts that respond with great specificity to local conditions.
In their design for a performing arts theater added to existing buildings at the Corning Glass Center in Corning, New York, the architects wrap a new wall around existing structures in a graft that creates an indeterminate space that is dominated neither by the original not the new: the space flutters in the in-between. No form is a complete object conceived in a self-sufficient Platonic geometry: all pieces participate in a constellation of parts roaming in spatial relativity unlocked from a controlling orthogonal geometry. The building invites visitors onto a promenade of discovery in a field of transparency and reflections whose complexity defies an immediate reading. There is no easily perceived rhythm, no insistent grid or modularity, no ethos of control. It is not that order is absent, just that the order is multiple and indeterminate, existing in an overlapped zone with a fuzzy boundary between the old and new. The materials may be Miesian but the particularized architectural responses represent micro-maneuvers rather than generalizations and idealizations. Even though the language derives from an industrial aesthetic and culture, neither the part nor the building is thought of as prototype.
In his much lauded museum of contemporary art in Helsinki, Steven Holl also worked within a Modernist vocabulary, but instead of creating a cold, Newtonian universe of objectivity, he cultivates a warmer space of experience based in the subjectivity of the viewer. Holl's favourite material is light, which he captures with many types of skylights whose curved form sculpt the day. This is an architecture of phenomena and tactility. Holl's readings in phenomenology have led him to produce an architecture based in perception. Like the architecture done by his theoretical cousins, the Deconstructivists, Holl's work invite interpretation and do not impose themselves through heavy handed formal dictation.
One of the most evolved examples of this architecture of experience and tactility is the research center built in La Jolla several years ago by New York architects Billie Tsien and Tod Williams, whose ideology is really a modus operandi *based in the exploration of materials. The architects ease their building into the hillside, relaxing the geometries in an architecture of specificity: unique responses to the unique conditions of a plateau backed by the shoulder of a hill opening onto a long view. The palette of materials anchors form in a satisfying physicality.*
The advent of the computer, or rather of programs written for design instead of drawing production, has recently opened the field to new possibilities. Although the design curator of MoMA, Terry Riley, has written that the euphoria of the computer will hardly displace the edifice of architecture as it has been known for millennia, several younger architects have used the computer to expand the logique of design in explorations well beyond the computer's application as a tool of working drawings. A Korean church in Brooklyn by Greg Lynn is the perhaps the most anticipated computer-designed structure in the United States...
In gallery installations, Hani Rashid and Lise-Anne Couture of Studio Asymptote have attempted to extract the space of the computer from the screen, to bring virtual space into real space.
In one recent gallery installation, three screens with a looped sequence of constantly morphing forms were played in a beautifully created construction of variously shaded and mirrored glass, creating an ephemeral world of transparency, translucency and opacity, in constant change and beguiling intangibility. The architects drew the ambiguous spatiality of the screen into real space, taking notions of instability and indeterminacy into the realm of the viewer. The architects were reversing perspective: the space projected out of the screen into the ambient of the viewer, as images multiplied. This was not the kind of machine that fostered simplicity and reductivism but one that tended to multiplicity and change.
The new machine occupied the space via ghost images flickering on the glass. The installation opens the question on the potential of the computer to alter our concept of architecture and to set new directions in the way we conceptualize space.
It is now difficult to see where such investigations will lead, and whether the results will be tangible – or even if tangibility is relevant. Nonetheless, the computer now represents one of the most active and suggestive terrains of experiment, and it is migrating beyond the simple instrument of production it has been for twenty years into the conceptual stages.









In questa pagina *On this page*: Greg Lynn, Michael McInturf, Douglas Garofalo, chiesa presbiteriana coreana di New York, studi e vedute *The Corean presbyterian church of New York, studies and views*.

Bernard Tschumi
Gruzen Samton

Lerner Student Center, Columbia University, New York

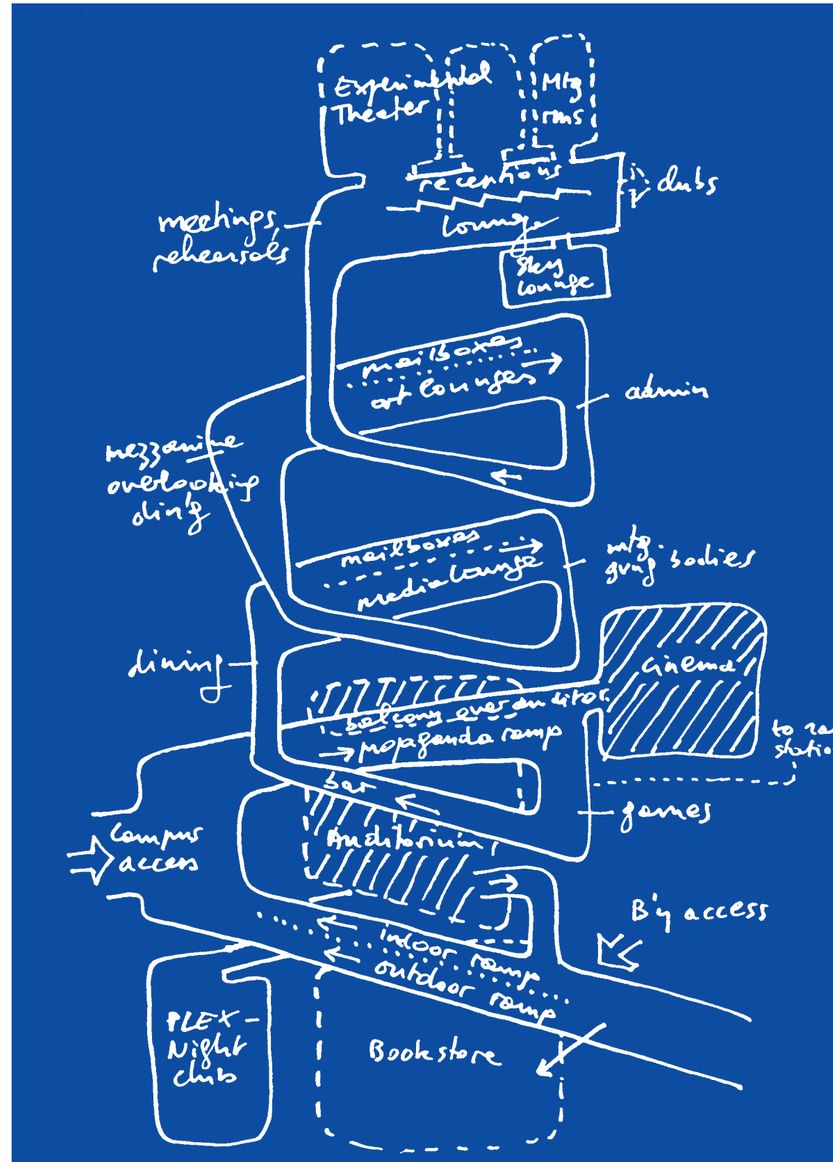
Lerner Student Center, Columbia University, New York

Progetto: Bernard Tschumi, Gruzen Samton Associated Architects
Collaboratori di Bernard Tschumi: Tom Kowalski, Mark Haukos, Ruth Berktold, Megan Miller, Kim Starr, Richard Veith, Galia Solomonoff, Yannis Aesopos, Tony Manzo, Peter Cornell, Jordan Parnass, Stacy Norman
Collaboratori di Gruzen Samton: Peter Samton, Tim Schmiderer, David Terenzio, Jerzy Lesniak, Scott Broadus, Liane Williams, Geoff Doban, Nick Lombardo, John Mulling, Nicholas Hedin, Ken Hutchinson, Cameron Lory
Committente: Columbia University

Project: Bernard Tschumi, Gruzen Samton Associated Architects.
Collaborators with Bernard Tschumi: Tom Kowalski, Mark Haukos, Ruth Berktold, Megan Miller, Kim Starr, Richard Veith, Galia Solomonoff, Yannis Aesopos, Tony Manzo, Peter Cornell, Jordan Parnass, Stacy Norman
Collaborators with Gruzen Samton: Peter Samton, Tim Schmiderer, David Terenzio, Jerzy Lesniak, Scott Broadus, Liane Williams, Geoff Doban, Nick Lombardo, John Mulling, Nicholas Hedin, Ken Hutchinson, Cameron Lory
Client: Columbia University

Il nuovo centro studentesco all'interno del campus della Columbia University doveva soddisfare due esigenze: il riferimento storico al piano regolatore di McKim, Mead e White e la creazione di uno spazio programmaticamente innovativo per gli studenti. È nata così una nuova città studentesca all'interno della città di Columbia, a sua volta compresa nell'area urbana di New York. All'esterno un edificio dall'aspetto tranquillo, che si adegua al contesto, all'interno uno spazio stimolante che realizza un programma multiforme e complesso. Il Lerner Student Center rappresenta un sistema di accesso centrale, un animato palcoscenico per la vita.

The new student center on the campus of Columbia University has to satisfy two demands: the historic relationship with McKim, Mead and White's master-plan, and an innovative programmatic space for the students. The result will be a new student town within the town of Columbia within the city of New York. A restful building, externally, respecting its context, and, internally, a stimulating space for a varied and complex programme. The center forms a central animated stage for life to be acted out.



A destra: schizzo di studio. Concettualmente il Centro si sviluppa come un insieme di spazi e funzioni collegati da un percorso continuo.

Right: study sketch. Conceptually the Center is developed as a system of spaces and functions linked by a continuous route.

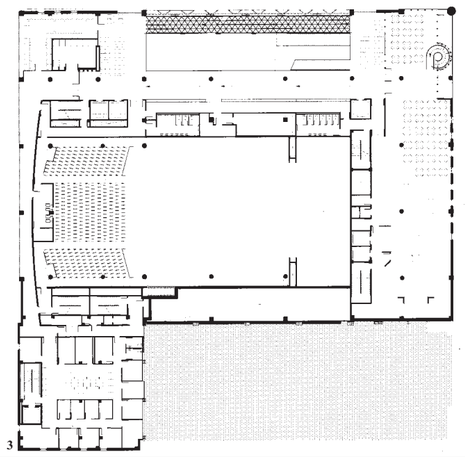
1, 2 Una serie di particolari della fase di costruzione del 'perno', il nucleo dell'edificio che accoglie il sistema principale di circolazione di tutto il blocco. In esso si concentrano luoghi di socializzazione, spazi per mostre e attività di comunicazione, banchi delle informazioni.
3 Piante del terzo e quinto piano.
4 Schizzo di progetto. L'edificio, che intende divenire una "città degli studenti", risponde a un programma complesso. Nei suoi ventunmila metri quadri ospita un auditorium, un teatro per spettacoli audiovisivi, sale di riunione, una libreria, servizi di mensa, spazi di soggiorno, seimila caselle postali per gli studenti e uffici amministrativi.
5 Immagine computerizzata del 'perno'. La striscia rossa indica il flusso della circolazione.

1, 2 *Details of the construction of the 'pivot', the core of the building which contains the main circulation system for the whole block. In it are concentrated social meeting places, spaces for exhibitions and communication activities, information counters.*
3 *Third and fifth floor plans.*
4 *Project sketch. The building, which is intended to become a "student city", complies to a complex programme. Located in its 21,000 square metres are an auditorium, an audiovisual theater, conference rooms, a bookshop, canteen services, sitting rooms, six thousand letterboxes for students, and administrative offices.*
5 *Computerized image of the 'pivot'. The red stripe indicates the circulation flow.*

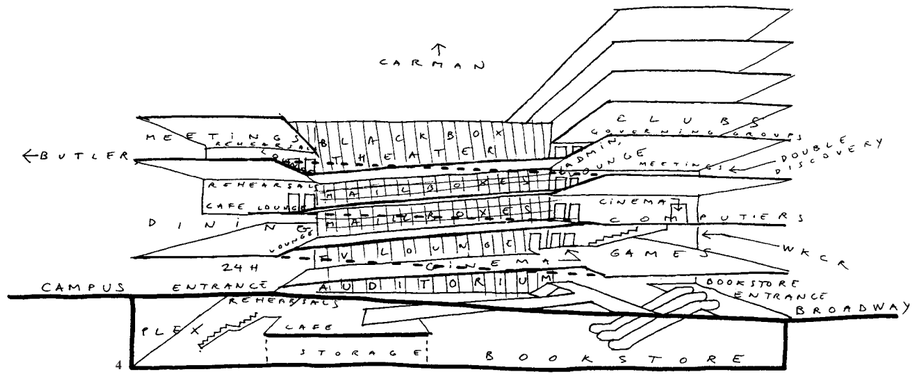
1

2

Direzione lavori *Project manager*: Barney Skanska
Strutture d'acciaio *Steel structures*: Severud Associates
Ingegneria meccanica *Mechanical engineering*: Ove Arup & Partners
Ingegneria di strutture speciali *Special structural engineering*: Ove Arup & Partners con Hugh Dutton Associates
Consulenza per il teatro *Theater consultancy*: Peter George Associates



3



4

I circa ventunmila metri quadrati del nuovo Student Center della Columbia University ospiteranno uno spazio che combinerà le funzioni di auditorium e di sala assembleare e potrà contenere da mille e cento a mille e cinquecento spettatori, servizi di mensa, ambienti di soggiorno, sale di riunione, una libreria, una stazione radio, un club per gli studenti con sale per il tempo libero, uffici amministrativi, un teatro per gli spettacoli audiovisivi, seimila caselle postali ed estesi servizi informatici a uso degli studenti.
Qual era il nostro obiettivo nel costruire un centro per gli studenti sul sito della vecchia Ferris Hall della Columbia University? Collocato com'è con un lato su Broadway e l'altro che dà sull'impianto generale del complesso concepito da McKim, Mead e White, e dato che può essere considerato come un possibile modello per nuovi edifici nel contesto storico del campus, prima di tutto abbiamo pensato allo Student Center in termini di strategia generale.
A. Per quanto riguarda l'esterno la nostra ipotesi urbana era di recuperare, rispettare e magari rinforzare lo schema generale di McKim, Mead e White, cioè la logica spaziale e volumetrica dell'impianto generale. Sarebbero stati usati anche alcuni dei materiali da costruzione originali (granito, mattone, materiale uso rame, vetro).
B. Contemporaneamente, nel rispetto del quadro normativo vigente e di tutti i relativi vincoli storici, abbiamo cercato di offrire uno spazio programmatico innovativo, in cui la società della fine del Ventesimo secolo possa identificarsi: una "città degli studenti" nella "città della Columbia University" nella città di New York.
Questa duplice strategia si può riassumere in un edificio quieto all'esterno e un edificio stimolante all'interno.

L'esterno (la regola)
Il piano regolatore originale mostra un raddoppio degli edifici in senso parallelo a Broadway e Amsterdam Avenue. Solo uno di questi 'doppi' edifici, Avery Hall, è stato costruito. La potenzialità di questo addensamento interno del campus storico vale oggi come valeva nel passato. Per il nuovo Student Center suggeriamo una strategia che funziona sulla falsariga delle volumetrie del piano originario del 1890. Vogliamo collocare gli spazi funzionali richiesti nei doppi volumi rettangolari, e precisamente una "ala Broadway" e una "ala Campus", mentre grandi spazi comuni, come l'atrio principale, l'auditorium e la sala degli spettacoli audiovisivi saranno collocati tra essi. Le due ali utilizzeranno i materiali prevalenti nel campus storico e lo spazio tra l'una e l'altra sarà trasparente. L'ala Broadway, a otto piani, comprende il cinema, la libreria, spazi per il tempo libero, l'amministrazione degli studenti, i club studenteschi, e tre piani ulteriori da destinare a potenziali spazi didattici o amministrativi. Il cinema/sala assembleare, di quattrocento posti, è collocato in modo che, ripiegandone lo schermo, possa fungere da galleria dell'auditorium, portandone la capacità a 1500 posti. L'ala Campus, a quattro piani, comprende l'ingresso principale, un'area di servizi, la mensa, un ritrovo notturno e delle sale di riunione.

Lo spazio tra le ali (L'eccezione o la deviazione)
Se un contesto 'normativo' è stato la nostra strategia per l'esterno, il nostro obiettivo per l'interno è stato l'invenzione. Lo Student Center è come una piccola città. È costituito da spazi funzionali comuni e semicomuni che intendono contribuire alla definizione di uno spazio pubblico.
Mentre la vecchia Ferris Booth Hall non dava respiro né permetteva una visione panoramica delle differenti attività che vi si svolgevano, il nuovo Student Center deve fungere da forum, da luogo di scambio dinamico. Le sue molteplici funzionalità, dall'auditorium/cinema combinato da mille e cinquecento posti alle sale di riunione, a quelle della mensa, a quelle per il tempo libero, ai club studenteschi, alla libreria, vengono percepite da una serie di rampe oblique che collegano la molteplicità di funzioni disparate in un unico 'evento' universitario. Per analogia lo Student Center si potrebbe descrivere come un perno dinamico che funge da importante spazio sociale.

Il Perno
Il Perno è il sistema principale di circolazione dell'edificio. Concentra spazi di soggiorno per gli studenti, banchi delle informazioni, scale per seimila caselle postali degli studenti, per le loro mostre e le loro attività di comunicazione e per il resto delle funzioni (bar, sale giochi e così via). Nucleo centrale dell'edificio, il Perno è reso possibile dall'inconsueta situazione di gran parte del campus della Columbia in questa posizione, dove un lato del campus è più alto di mezzo piano rispetto agli edifici vicini (Broadway). Invece di separare le attività funzionali dell'edificio in piani completi sovrapposti le abbiamo collegate in mezzi piani sfalsati. In contrapposizione con i consueti spazi costituiti da atri circondati da piani spaziati di 3,65 metri separati l'uno dall'altro, le solette sul lato di Broadway e sul lato del campus sono distanziate di 1,82 metri e collegate da semplici rampe. Perciò i percorsi dell'edificio fungono da collegamento continuo che connette quelli che di solito sareb-

5

1 Scorcio dell'auditorium che può contenere fino a 1500 spettatori.
2-4 Vedute esterne computerizzate dell'intervento. Architettonicamente l'edificio si articola in due ali parallele a piani sfalsati, raccordate da una zona centrale trasparente. Per l'inserimento all'interno del campus universitario i progettisti hanno deciso di rispettare l'impianto generale concepito da McKim, Mead e White. Anche i materiali proposti per l'esterno si richiamano a quelli degli edifici storici contigui.

***1** Perspective view of the auditorium which can seat 1500 people.*
***2-4** Computerized external views of the project. Architecturally, the building comprises two parallel wings on staggered floor levels, connected by a transparent central zone. For its position in the university campus the architects decided to abide by the general plan drafted by McKim, Mead and White. The materials proposed for the exterior also match those of the adjacent historic buildings.*

bero stati spazi funzionali discontinui e perfino contraddittori. È contemporaneamente un vuoto (il vuoto di McKim) e un percorso. Di notte, quando la luce si diffonde dall'interno, le figure in movimento lungo questo percorso appaiono come personaggi di un silenzioso teatro d'ombre.
Lungo il Perno abbiamo anche collocato l'auditorium sul livello di Broadway, prevedendo agevole accesso attraverso una rampa dal livello del campus. L'auditorium, non in pendenza, può essere utilizzato di volta in volta per attività universitarie oppure trasformato in uno speciale 'teatro' con accesso diretto da Broadway, che è possibile affittare separatamente per una varietà di impieghi. Sopra la struttura dell'auditorium c'è anche una sala per gli spettacoli audiovisivi. *(dalla relazione di progetto)*

***The 225,000 sf new Student** Center at Columbia University will contain an 1100-to-1500 seat combined auditorium and assembly hall, dining facilities, lounges, meeting rooms, a bookstore, a radio station, student clubs and game rooms, administrative spaces, a blackbox theater, six thousand mailboxes as well as expanded computer facilities for student use.*
What did we try to achieve through a Student Center on the old Ferris Booth Hall site at Columbia University? As it is located with one side on Broadway and the other side towards McKim, Mead, and White's plan, and because it could be considered as a possible model for new buildings in the historical campus, we first looked at the Student Center project in terms of a general strategy.
A. In terms of its exterior, our urban hypothesis was to return, to respect, even to reinforce the masterplan of McKim, Mead, and White, i.e. the spatial and volumetric logic of the original scheme. Some of its original building materials (granite, brick, copper-like material, glass) would also be used.
B. Simultaneously, within this existing normative framework and its historical constraints, we have tried to provide an innovative programmatic space that the late 20th century society can identify with — a student 'city' in the 'city' of Columbia in the city of New York.
This double strategy could be summarized as a quiet building on the outside and a stimulating building on the inside.

The Outside (The Normative)
The original master plan shows the doubling-up of the buildings parallel to Broadway and Amsterdam Avenues. Only one of these 'double' buildings, Avery Hall, was ever built. The potential for this internal densification of the historical campus is as valid today as it was during the early days. For the new Student Center, we suggest a strategy that works within the regulating volumetric lines of the original 1890 plan. We would place required functional rooms within the double rectangular volumes, namely a Broadway wing and a Campus wing, while large public spaces, such as the main lobby, auditorium and black box theater, would be placed between these two rectangular volumes. The two wings will use the materials prevalent in the historical campus, the space between them will be as transparent as the most current technology allows. The eight-story Broadway Wing includes the cinema/assembly hall, the bookstore, game spaces, student administration, student clubs, and three extra floors for potential academic or general administrative spaces. The cinema, seating 400, is located in such a way that, by folding its screen, it can act as a balcony to the auditorium, bringing the auditorium capacity to 1500. The four-story Campus wing includes the main entrance, a 24-hour area, dining, night spot, and meeting rooms.

The In-between (The Exception or Deviation)
If a normative 'context' was our strategy for the outside, invention was our objective for the inside. The Student Center is a small city of sorts. It is made of public and semi-public activities that must help define a public space.
While the old Ferris Booth Hall provided neither a breathing space nor an overview of its different uses, the new Student Center should act as a forum, a dynamic place of exchange. Its multiple activities, from its 1500-seat combined auditorium and cinema to its meeting rooms, dining halls, game rooms, student clubs, and bookstore, are to be perceived from the series of oblique ramps that link the multiplicity of disparate functions into a new University 'event'. By analogy, the student center could be described as a dynamic hub that acts as a major social space.

The Hub
The Hub is the main circulatory system of the building. It concentrates lobbies and student lounges, information stands, ramps for 6000 student mailboxes, exhibitions, or student propaganda as well as the overspill of other activities – bar, games, and so foth. Acting as the bilding's core, the Hub is made possible by the unusual condition of much of the Columbia campus at this location, where the campus side is half a story higher than the neighborhood (Broadway) side. Instead of separating the building's activities into stacked full floors, we connected them into staggered half-floors. As opposed to the conventional atrium spaces surrounded by floors that are stacked every 12 feet and separated from one another, the floors on the campus side and Broadway side are located every 6 feet and linked by simple ramps. Hence the building hallways can act as a continuous link connecting what would normally have been discontinuous and even contradictory activities. It is simultaneously a void (the void of McKim) and a route. During the day, light filters through the suspended glass ramps. At night, as light glows from the inside, figures in movement, along this route, will appear as in a silent shadow theater. Along the Hub, we have also located the auditorium on the Broadway level while providing easy ramp access from the Campus level. The flat floor auditorium can alternatively be used for campus activities or turned into a special 'theater' with direct access from Broadway, that can be rented separately for a variety of purposes. Above the structure of the auditorium there is also a Blackbox Theater. (from the architects' report)

Asymptote Architecture

Fotografie di Asymptote Architecture

Centro operativo avanzato della sala delle contrattazioni della Borsa, New York

Progetto: Asymptote Architecture – Lise Anne Couture e Hani Rashid
Direzione progetto: Elaine Didyk, John Cleater
Gruppo di progettazione: S. Hassler, S. Müller, V. Kleinekort, M. Velasques, K. Estrada, H. Meyer, C. Ballestri
Strutture: HLW International
Ingegneria meccanica: Jaros Baum & Bolles Consulting Eng.
Illuminazione: L' Observatoire International
Committente: NYSE – New York Stock Exchange

Photographs by Asymptote Architecture

The Advanced Trading Floor Operations Center in the New York Stock Exchange

Project: Asymptote Architecture – Lise Anne Couture and Hani Rashid
Projet architects: Elaine Didyk, John Cleater
Design team: S. Hassler, S. Müller, V. Kleinekort, M. Velasques, K. Estrada, H. Meyer, C. Ballestri
Structural engineering: HLW International
Mechanical engineering: Jaros Baum & Bolles Consulting Eng.
Lighting: L' Observatoire International
Client: NYSE – New York Stock Exchange

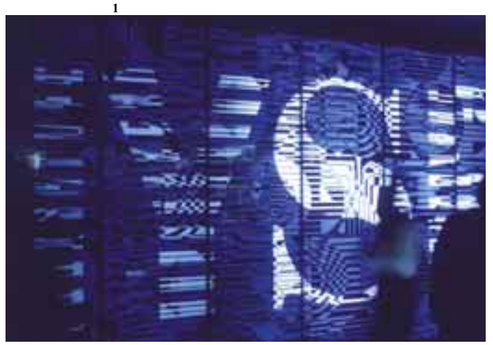
Due progetti dello studio Asymptote hanno ottenuto negli ultimi tempi grande notorietà internazionale. Il primo è l'ampliamento polifunzionale del trading floor della Borsa di New York: nuove forme, nuovi materiali e nuove tecnologie, tra cui sessanta monitor incorporati nelle strutture e un tabellone per messaggi elettronico. Il secondo progetto, sempre collegato alla Borsa, è un ambiente virtuale interattivo che permette di conoscere più da vicino il funzionamento della Borsa, un'architettura progettata nei minimi dettagli ma all'interno di uno spazio immateriale. Una concezione futuribile dello spazio che diventerà sempre più importante nel percorso evolutivo dell'architettura.

Two projects by Studio Asymptote are currently arousing worldwide attention. An actually constructed multifunctional extension of the existing trading floor of the New York Stock Exchange. With new forms, new materials, new technologies. Sixty monitors are built in, along with a LED message board. The second project, likewise connected with the Stock Exchange, is an interactive Virtual Reality Environment for the better understanding of the way the Stock Exchange works. Perfectly implemented architecture in virtual space. A future in the space which will become increasingly more important for the development of architecture.

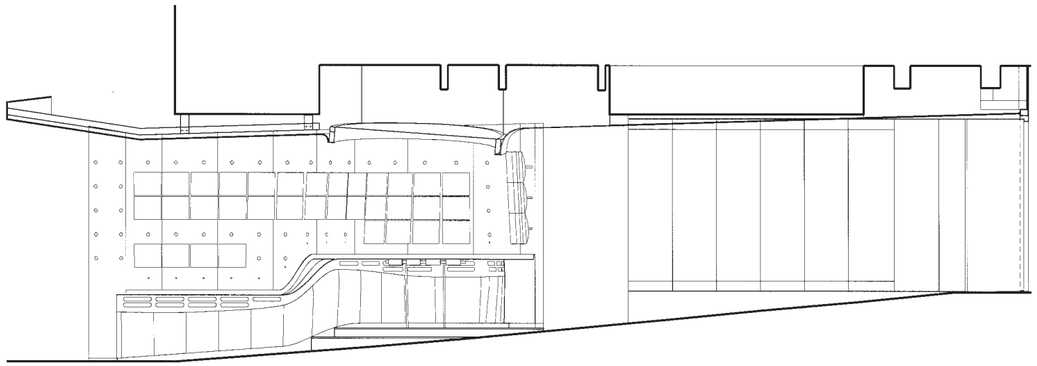
1 Il logotipo luminoso del New York Stock Exchange.
2 Particolare della parete curva con i monitor a cristalli liquidi.

***1** The illuminated logotype of the New York Stock Exchange.*
***2** Detail of the curved wall with liquid crystal monitors.*

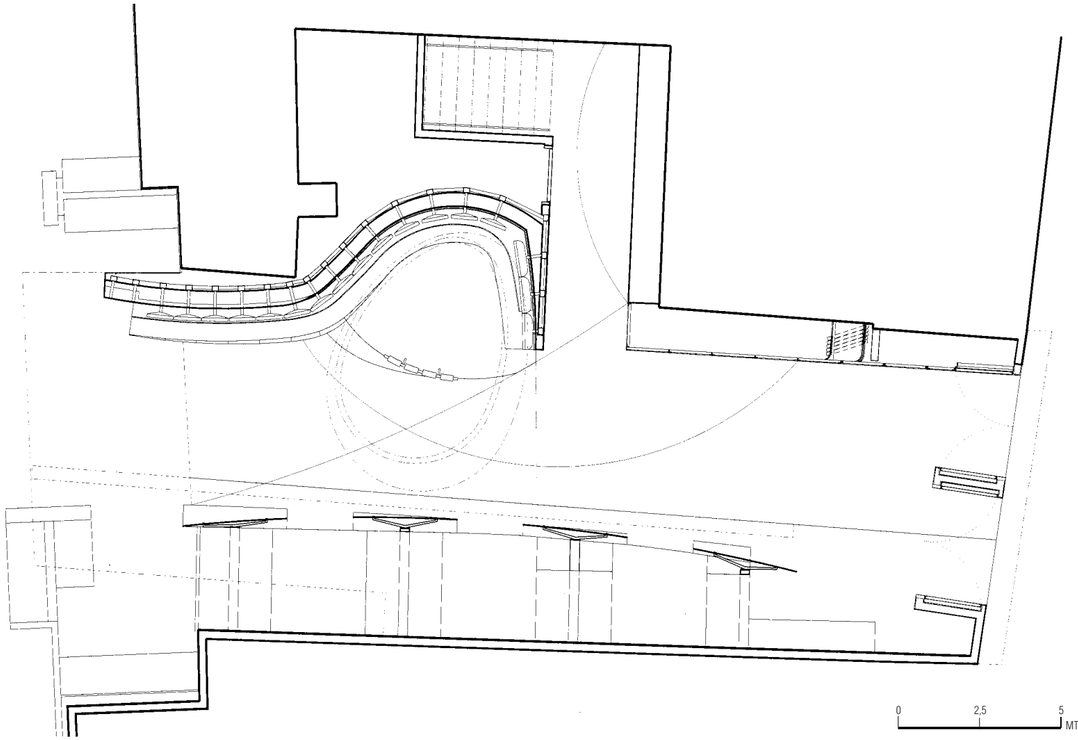
1



2



1



2

Il Centro operativo avanzato della sala delle contrattazioni è un ampliamento plurifunzionale alla sala delle contrattazioni preesistente della Borsa di New York. Il progetto è situato in un'area adiacente alla sala delle contrattazioni principale, di grande presenza architettonica, e sarà il centro del sistema nervoso della Borsa. Il progetto comprende anche il sistema di informazione 3DTF (Three-dimensional Trade Floor), collocato nella zona in cui viene principalmente consultato e utilizzato. La soluzione progettuale di Asymptote combina nuove forme, nuovi materiali ed efficienza funzionale con tecnologie raffinate, a formare un possente, visionario ampliamento alla sala preesistente. Il punto focale del progetto è una parete ondulata di vetro azzurro illuminata dal retro, con sessanta monitor a cristalli liquidi e schermo piatto ad alta risoluzione, che formano una vera e propria parete di dati collocata sopra un contenitore d'acciaio a doppia curva che contiene gli impianti informatici e telematici.
Un soffitto di metallo scultoreo ospita un grande apparecchio illuminante in posizione arretrata e un tabellone circolare a LED, oltre a un indicatore delle quotazioni che attraversa l'area della rampa per tutta la lunghezza. Al soffitto sono inoltre appesi divisori di vetro curvi illuminati che definiscono una zona di box per gli operatori posta trasversalmente all'area di lavoro principale. Il Centro è completato da un nuovo pavimento in resina epossidica con inserti d'acciaio inossidabile e da una grande parete decorata illuminata. Il progetto utilizza nell'insieme geometrie curvilinee, superfici riflettenti e traslucide e numerosi nuovi materiali, per evocare un forte senso del presente e del futuro della Borsa, in cui luogo e tecnologia si fondono. *(dalla relazione di progetto)*

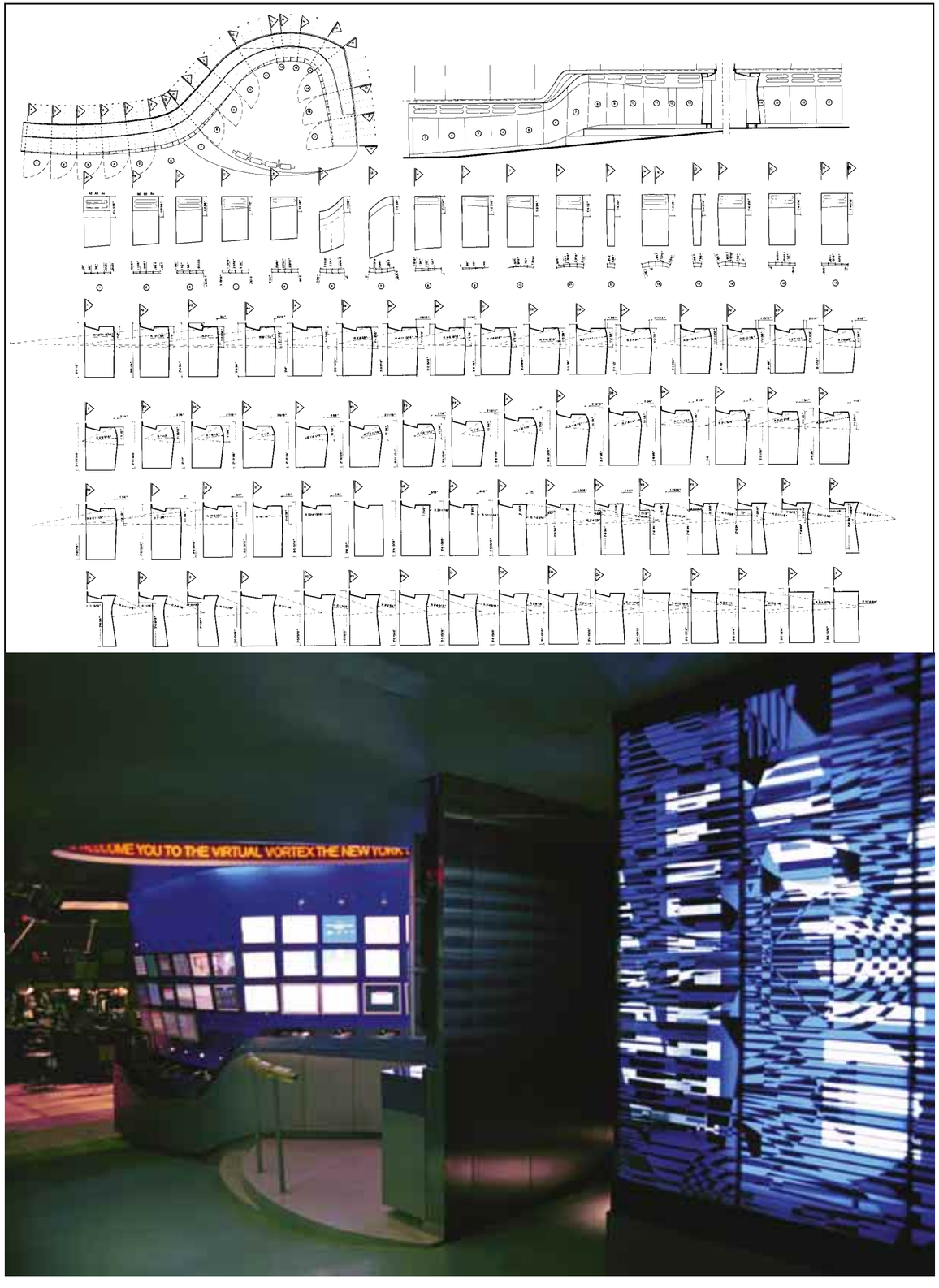
The Advanced Trading *Floor Operations Center is a multi-functional addition to the existing trading floor of the New York Stock Exchange. The project is located in an area adjacent to the architecturally impressive main trading room and will act as the nerve center for the Exchange. The design also incorporate the 3DTF into the area where it is prominently displayed and utilized. Asymptote's design solution combines new forms, materials and functional efficiency with high end technologies, to form a powerful visionary addition to the existing Trading Floor.*
Central to the design is an undulating back-lit blue glass wall that carries up to 60 high resolution flat screen LCD monitors effectively forming a curtain of data situated above a double-curved steel cabinet containing communication and computer equipment. A sculpted metal ceiling houses a large recessed elliptical light source and a circular LED message board as well as a full length stock ticker that traverses the entire ramp area.
Also within the ceiling are suspended and curved illuminated glass partitions that delineate an area of trading booths situated across from the main operations area. The Center is completed with a new epoxy floor with stainleess steel inlays and a large illuminated graphic wall. The design as a whole utilizes curvilinear geometry, reflective and translucent surfaces and a number of new materials to evoke a powerful sense of the present and the future of a Stock Exchange where technology and place are fused. (from the architects' report)

3

4

1, 2 Sezione longitudinale e pianta.
3, 4 Due vedute della sala operativa. S'intravvede il vecchio edificio della Borsa al cui interno s'inserisce l'intervento che è stato previsto come ampliamento della sala contrattazioni esistente. Lo spazio è definito da una parete in vetro curva, dietro la quale è posto un contenitore in acciaio che ospita gli impianti informatici.
A pagina 46. In alto: pianta e sezioni della zona centrale del progetto. In basso: scorcio della sala che mette in risalto l'utilizzo di superfici riflettenti e traslucide. Il soffitto è realizzato in metallo.

1, 2 *Longitudinal section and plan.*
3, 4 *Two views of the trade floor. Visible is the old Stock Exchange building which encloses the new project, designed as an extension of the existing trade floor. The space is defined by a curved glass wall, behind which a steel container houses the information technology equipment.*
On page 46. Top: plan and sections of the new central zone. Bottom: perspective view of the floor showing the use of reflecting and translucent surfaces. The ceiling is made of metal.

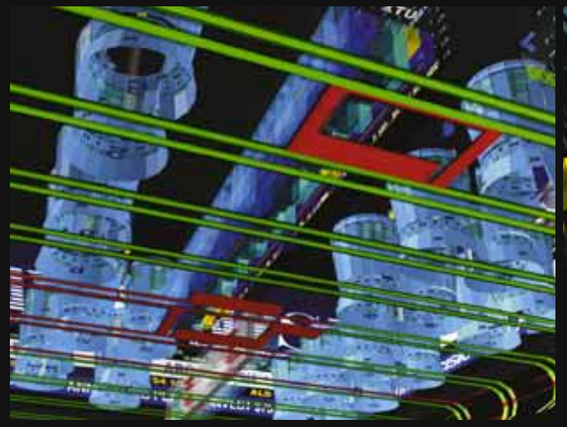


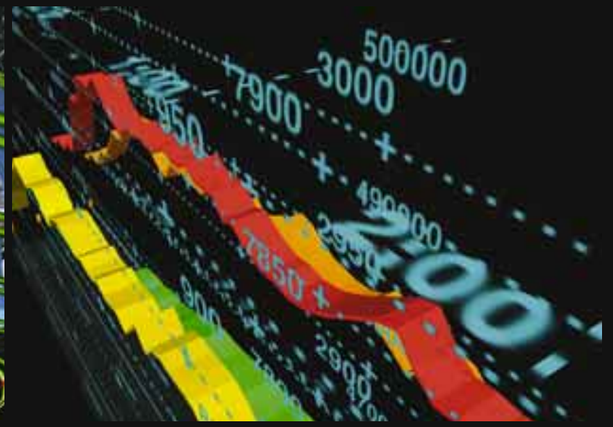
3DTF: La Borsa Virtuale di New York
3DTF: The Virtual Trade Floor in New York

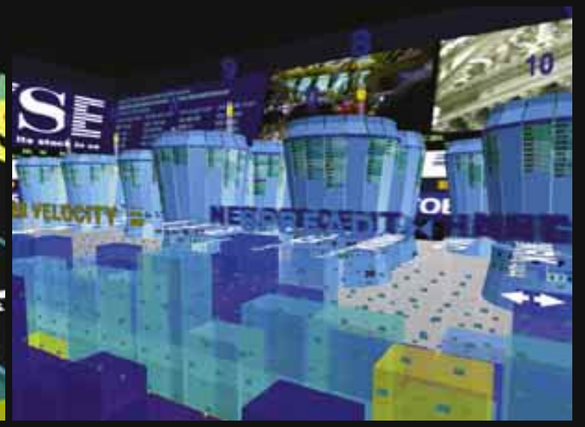
Progetto *Project*: Asymptote Architecture – Lise Anne Couture e *and* Hani Rashid
Direzione progetto *Project architect*: Sabine Müller, Jan Loeken
Gruppo di progetto 3 *Design team 3*: David Serero, Carlos Ballestri, Remo Burkhard
Gruppo di progetto 2 *Design team 2*: Florian Baier, Tobias Wallisser
Gruppo di progetto 1 *Design team 1*: Suzanne Song, Takeshi Okada
Programmatori *Programmers*: RT-Set, SIAC
Committenti *Clients*: NYSE, SIAC

In questa pagina: tre immagini del display panoramico collocato all'interno della sala operativa della Borsa newyorkese. L'interrelazione di flussi informativi, dati e modelli di correlazione dà vita a un ambiente virtuale tridimensionale.

On this page: three pictures of the panoramic display situated on the New York Stock Exchange trade floor. The interrelation of information flows, correlation data and models, creates a three-dimensional virtual environment.







Il 3DTF (Three-dimensional Trade Floor), la "Sala delle contrattazioni tridimensionale", è il primo ambiente di realtà virtuale di grandi dimensioni del suo genere e integra le competenze progettuali e ideative di Asymptote con l'esperienza applicativa e le capacità di ingegnerizzazione della SIAC e della RT-Set. Il 3DTF è un display panoramico di dati che unisce flussi informativi, dati e modelli di correlazione in un unico ambiente virtuale tridimensionale senza soluzione di continuità. Il modello presenta in tempo reale agli utenti azioni e fatti sotto forma di spazio navigabile totalmente interattivo, con infinite possibilità di movimento e di visione. La collocazione del 3DTF lungo l'attuale sala delle contrattazioni consente agli addetti di avere una conoscenza più approfondita delle molteplici variabili e della complessità che si dispiega nel corso delle sessioni di contrattazione. Asymptote ha utilizzato il VRML (Virtual Reality Markup Language) e raffinati applicativi CAD nel progetto e nell'elaborazione di tutti i componenti tridimensionali che costituiscono il 3DTF. Particolare attenzione è stata inoltre dedicata agli aspetti qualitativi, come l'illuminazione, il colore e la finitura superficiale, e ai vari metodi di navigazione, movimento, visione, oltre che all'interfaccia grafica nel suo insieme. *(dalla relazione di progetto)*

The 3DTF is the first large *scale VR environment of its kind, incorporating the design and conceptualization skills of Asymptote with the application expertise and engineering capabilities of SIAC and RT-Set. The 3DTF is a data-scape that brings together information flows, data, and correlation models into a single seamless three-dimensional virtual environment. The real-time model displays activity and events to users as a fully interactive navigable space with infinite possibilities of movement and viewings. The deployment of the 3DTF alongside the actual trading floor allows the operations personnel to gain a deeper and more precise understanding of the many variables and complexities that unfold during trading sessions. Asymptote utilized VRML (Virtual Reality Markup Language) and sophisticated CAD programs in the design and development of all the three dimensional components that make up the 3DTF. Also particular attention was paid to qualitative aspects such as lighting, colour and texture and the various methods of navigation, movement, viewing and the overall graphic interface.* (from the architects'report)

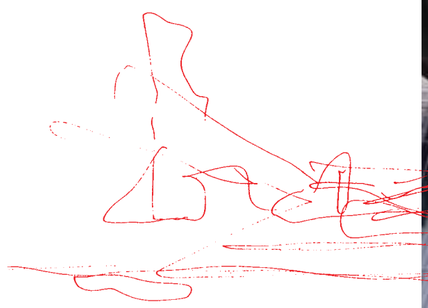
Alle pagine 44-46: una serie di configurazioni dello spazio navigabile interattivo che consente agli operatori di Borsa di percepire con immediatezza la complessità delle azioni di contrattazione.

On pages 44-46: configurations of the interactive surfable space which enables stockbrokers to get an instant picture of complex trading situations.

Grandi avvenimenti americani *Great american events*

I recenti contributi visionari all'arte e all'architettura che hanno caratterizzato gli ultimi anni negli Stati Uniti indicano che un mondo di audacia e di innovazione forse sta finalmente profilandosi. All'insegna di una commistione tra arte e architettura che rimette in discussione le evanescenti definizioni di queste discipline per individuare un nuovo percorso.

The visionary contributions to art and architecture that characterised last years in the United States would seem to indicate that a bold and innovative new world is at last in sight. With art and architecture merged together, it re-questions the evanescent definitions of these disciplines and paves a way forward.



In questa pagina: schizzo progettuale e veduta del fronte nord del museo Guggenheim di Bilbao, progettato da Frank Gehry e inaugurato nell'ottobre del '97. Le fluenti forme di titanio del museo di Bilbao celebrano la fusione tra scultura e architettura. Il progetto assunse istantaneamente uno statuto iconico per diventare soggetto di intenso dialogo sui media e tra il pubblico.

On this page: project sketch and view of the north front of the Guggenheim Museum in Bilbao, designed by Frank Gehry and inaugurated on October '97. The museum's fluent titanium forms celebrate the fusion of sculpture and architecture. The design instantly assumed an iconic status and has become a subject of keen interest in the media and among the general public.

In queste pagine: il progetto di Zaha Hadid per il nuovo edificio del Contemporary Art Center, a Cincinnati, in Ohio. Questa sarà una delle prime strutture pubbliche realizzate dall'architetto londinese di origine irachena, in una città che oggi dà l'esempio per la sua volontà di intraprendere progetti d'avanguardia.

On these pages: the project by Zaha Hadid for the new Contemporary Art Center building at Cincinnati, Ohio. This will be one of the first public structures to be built by the Iraqi-born London architect, in a city that is today setting an example by its will to undertake avant-garde projects.

Parte I: il ritorno del Brave New World *Part I: Brave New World re-emerges*

Testo di Richard Koshalek e Erica Clark *Text by Richard Koshalek and Erica Clark*

Quasi cent'anni fa un gruppo di pensatori oggi universalmente considerati profetici propose un programma per l'architettura e per l'arte coscientemente inteso a cambiare il mondo e il modo di vivere.
Operavano con zelo messianico e credevano fermamente nella capacità delle loro idee di creare un Brave New World, un mondo di audacia e di innovazione.
L'esplosione delle idee, come un fuoco alimentato da ossigeno insufficiente, in un'epoca di molto precedente l'avvento della comunicazione internazionale istantanea non riuscì a espandersi al di là del proprio limitato obiettivo. In fondo questo gruppo di brillanti personalità lavorava in un universo limitato, dove ciascuno era attorniato da pochi devoti patroni, clienti e studenti, ed era incapace di informare con la propria Gestalt il mondo più vasto che continuava a girare, ignorando i loro risultati e l'impatto che avrebbero avuto sulla vita quotidiana. In poche parole la società non ha mai beneficiato pienamente degli effetti potenzialmente radicali dei contributi di questi pensatori alla progettazione di oggetti, singole strutture e città. Immaginiamo che una simile carenza di coscienza e responsabilità sociale si fosse verificata per esempio nella medicina e nella scienza, e avremo un'idea di che cosa è andato perduto per lo stile di vita del Ventesimo secolo a causa di ciò che non è riuscito a cristallizzarsi nell'arte e nell'architettura.
Negli Stati Uniti, data l'architettura per lo più statica e orientata alla funzionalità che ha caratterizzato finora la maggior parte del secolo, i recenti contributi visionari all'arte e all'architettura appaiono tanto più notevoli e indicano che un mondo di audacia e di innovazione forse sta finalmente profilandosi, e che per di più questo mondo finalmente inciderà anche sulla società più vasta. Due di questi progetti, di Frank Gehry e di Richard Serra, vengono illustrati in questo articolo. È chiaro che in America sta succedendo qualcosa, se un edificio come il Guggenheim di Bilbao di Frank Gehry non solo viene costruito, ma assume istantaneamente uno statuto iconico e diventa soggetto di intenso dialogo sui media e tra il pubblico. Una coscienza, un'apertura, un rispetto per il pensiero d'avanguardia nuovi forse stanno finalmente affermandosi. In grandi e piccole città d'America – da Cincinnati a New York a Los Angeles – nuovi progetti vengono esaminati e adottati in un'atmosfera di ottimismo da un pubblico vasto affascinato dalle idee di identità dell'ambiente e di armonia di quest'ultimo con l'uomo per un lungo periodo a venire.
A Cincinnati, in Ohio, per esempio, l'anno scorso c'è stata la commissione dello straordinario nuovo edificio del Contemporary Art Center, opera dell'architetto londinese di origine irachena Zaha Hadid. Dopo lunghi anni di vita in Inghilterra e una lunga pratica di insegnamento e attività teorica, questa sarà una delle sue prime strutture pubbliche realizzate, in una città che oggi dà l'esempio per la propria volontà di intraprendere progetti d'avanguardia (aggiungendo per esempio la Facoltà d'Architettura di Peter Eisenman all'Università di Cincinnati). I newyorkesi – come il pubblico di molte altre città – hanno reagito con grande interesse al concorso bandito da Phyllis Lambert per elaborare idee sperimentali per il West Side di Manhattan, una parte della città frammentata da una caotica infrastruttura di tunnel, strade di scorrimento veloce, cavalcavia. E a Los Angeles numerosi architetti cui da tempo viene riconosciuta dai colleghi la qualità di "nuovi pensatori" – come Thom Mayne, Neil Denari ed Eric Owen Moss – stanno finalmente ricevendo visibilità e incarichi locali e internazionali.
Quali sono i motivi di quest'aria nuova in America? Prima di tutto la prosperità: la prosperità che alimenta meccanismi come le reti di comunicazione mondiali, le quali facilitano lo scambio istantaneo e la fecondazione reciproca delle idee; lo sviluppo di nuovi materiali e tecnologie di progetto e di costruzione; e un più attento sistema formativo delle nuove generazioni di artisti, architetti e designer. Con l'accresciuta prosperità è sorta una nuova classe dirigente imprenditoriale che non solo è dotata di maggior coscienza sociale e fondata sul consenso, ma è anche molto più propensa a sperimentare, ad assumersi rischi e a guardare con fiducia al futuro.
Si torna a collezionare le opere degli artisti più giovani con profonda conoscenza e vera passione.
Nuovi incarichi agli architetti più giovani sono in corso di realizzazione e iniziano a cambiare il paesaggio.
In poche parole, il tradizionale spirito ottimistico americano – il quale, curiosamente, era al culmine anche all'inizio del secolo – ritorna a fiorire.

In queste pagine: particolari e visioni d'insieme di alcune opere della serie *Torqued Ellipses* (torsioni di ellissi) di Richard Serra, presentate al Museum of Contemporary Art di Los Angeles lo scorso settembre. Fatte di lastre curve di acciaio Cor-Ten, contengono uno spazio curvilineo che pare proiettarsi contemporaneamente all'esterno e all'interno. Le imponenti opere di Serra cancellano la distinzione tra spazio architettonico e vuoto scultoreo; la loro complessa qualità spaziale non ha precedenti in scultura, nella ceramica e in architettura (foto Dirk Reinartz).

On these pages: detailed and general views of works in the Torqued Ellipses *series by Richard Serra, shown at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles last September. Made of curved Cor-Ten steel sheets, they contain a curvilinear space that can be projected simultaneously both outside and in. Serra's imposing works erase the distinction between architectural space and sculptural void; their complex spatial quality is unprecedented in sculpture, ceramics and architecture (photo Dirk Reinartz).*

Nearly 100 years ago *a group of thinkers who are now universally acknowledged to have been visionary set forth an agenda for architecture and art that was consciously intended to alter our world and the ways we live. They worked with messianic zeal and truly believed in the potential of their ideas to create a Brave New World. This explosion of ideas, like a fire with insufficient oxygen, was unable to expand beyond its own limited scope at a time long before the advent of instant, international communication. Ultimately, this group of brilliant individuals worked in a small universe, each surrounded by a few devoted patrons, clients, and students, and unable to impart their Gestalt to the larger world which continued on, oblivious to their achievements and the impact they could have had on everyday life. In short, society never fully benefited from the potentially radical effects of the early thinkers' contributions to the design of objects, singular structures, and complete cities. Imagine if the same lack of awareness and social commitment had existed in, say, medicine and science, and we can get an idea of what has been lost to twentieth-century ways of life because of what failed to crystallize in art and architecture.*

In the United States, given the largely static and functionally-oriented architecture that has characterized most of this century to date, recent visionary contributions in art and architecture seem all the more remarkable and indicate that a Brave New World may finally be arriving — and one that will, at last, impact a larger society as well. Two of these projects, by Frank Gehry and Richard Serra, are highlighted in the following article. Something is clearly happening in America when a building like Guggenheim Bilbao by Frank Gehry is not only built, but instantly assumes iconic status and becomes the subject of intense dialogue in the media and the public alike. A new awareness, openness, and respect for advanced thinking may be starting to take hold - at last. In cities large and small throughout America – from Cincinnati to New York to Los Angeles – new projects are being scrutinized and embraced with a sense of optimism, by a larger public fascinated by the character of the environment and its human suitability long into the future.

In Cincinnati, Ohio, for example, last year saw the commissioning of the extraordinary new building for the Contemporary Art Center by the Iraqi-born, London-based architect Zaha Hadid. After years of living in England and largely practicing as a teacher and theoretician, this will be one of her first realized civic structures – in a city now setting the example for others in its willingness to undertake more advanced projects (adding to, for example, Peter Eisenman's School of Architecture at the University of Cincinnati). New Yorkers – and the public in many other cities as well – have reacted with great interest to the competition launched by Phyllis Lambert to develop experimental ideas for the West Side of Manhattan, a section of the city fragmented by a chaotic infrastructure of tunnels, highways, and overpasses.

And in Los Angeles, a number of architects who have long been acknowledged as "new thinkers" by their peers – such as Thom Mayne, Neil Denari, and Eric Owen Moss — are finally receiving regional and international exposure and commissions. What accounts for this sea change in America? Prosperity above all – prosperity that feeds such mechanisms as global communication networks that facilitate the instant exchange and cross-fertilization of ideas; the development of new materials and technologies for design and construction; and an enhanced system for the education of new generations of artists, architects and designers. With increased prosperity has come a new entrepreneurial leadership that is not only more socially aware and reliant on consensus, but is also much more willing to experiment, take risks, and look to the future with confidence.

Once again, younger artists are being collected with a depth of understanding and real passion. New commissions for younger architects are on the rise and are beginning to alter the landscape. In short, the traditional spirit of American optimism – which, ironically enough, was also at a peak at the beginning of the century – is thriving once again.

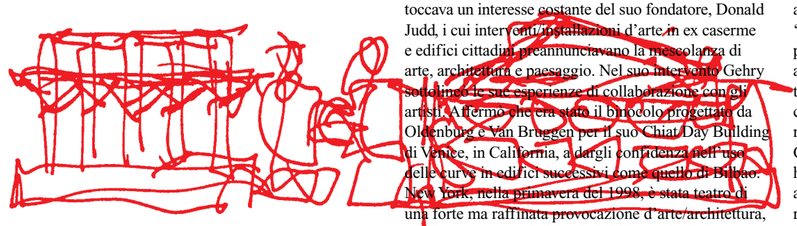
Grandi avvenimenti americani *Great american events*

Parte II: scultura e architettura *Part 2: sculpture and architecture*

Testo di Dana Hutt *Text by Dana Hutt*

In queste pagine: particolare del binocolo progettato da Oldenburg e Van Bruggen per il Chiat/Day Building di Venice, in California, progettato da Frank Gehry, e schizzo progettuale dell'edificio. Un esempio eccellente di fusione tra arte e architettura che diede a Gehry confidenza nell'uso delle curve in edifici successivi come quello di Bilbao.

On these pages: detail of the telescope designed by Oldenburg and Van Bruggen for the Chiat/Day Building in Venice, California, designed by Frank Gehry, and a project sketch of the building. An excellent example of art merged with architecture, which gave Gehry confidence in the use of curves in later buildings like the Bilbao Guggenheim.



"Che l'architettura si avvicini alla scultura e la scultura si avvicini all'architettura non costituisce una deviazione dal percorso evolutivo dell'architettura contemporanea", Sigfried Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, 1967. A distanza di trent'anni, la profezia di Sigfried Giedion che vedeva nella scultura il futuro dell'architettura si è materializzata a Bilbao, nelle fluenti forme di titanio del Guggenheim Museum di Frank Gehry. Le imponenti, complesse curve e l'estatico spazio in trasformazione del torreggiante capolavoro di Gehry si sono dimostrati sconvolgenti. Gli architetti sono ritornati da Bilbao umili e ispirati. La fusione di architettura e scultura di Gehry, avvenuta in terre lontane, ha trasmesso onde d'urto tramite i media elettronici, ha allertato i pellegrini transplanetari e scatenato uno Zeitgeist che nel 1998 è rimbalzato negli Stati Uniti. Le ripercussioni di Bilbao continuano oggi in miriadi di modi.

Nell'aprile 1998 un potente gruppo di artisti, architetti e accademici – tra cui Gehry, Jacques Herzog, Roni Horn, Robert Irwin, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen – si riunì a Marfa, nel Texas, per discutere sul tema "Arte e architettura". Gli intervenuti rivelarono opinioni disparate e dissensi sul rapporto tra le discipline, segnati da un vivace battibecco tra Van Bruggen e Herzog sul posto dell'arte nel monumentale interno della Tate Gallery sul Bankside, di Herzog e de Meuron. Patrocinata dalla Fondazione Chinati, l'occasione toccava un interesse costante del suo fondatore, Donald Judd, i cui interventi/installazioni d'arte in ex caserme e edifici cittadini preannunciavano la mescolanza di arte, architettura e paesaggio. Nel suo intervento Gehry sottolineò le sue esperienze di collaborazione con gli artisti. Affermò che era stato il binocolo progettato da Oldenburg e Van Bruggen per il suo Chiat/Day Building di Venice, in California, a dargli confidenza nell'uso delle curve in edifici successivi come quello di Bilbao.

New York, nella primavera del 1998, è stata teatro di una forte ma raffinata provocazione d'arte/architettura, con le opere recenti di Rachel Whiteread e Robert Irwin che giocavano sulle rispettive concezioni di forma e spazio architettonico. La Whiteread, la cui *Casa* del 1993 comprendeva il calco di cemento dell'interno di una casa a schiera londinese, ha collocato il calco in resina trasparente dell'interno di una torre d'acqua in cima a un edificio di Soho. Mutamenti di luce trasformavano colore e presenza di *Water Tower* (torre d'acqua), attirando l'attenzione sull'onnipresente ma troppo visto skyline newyorkese. Mentre *Water Tower* analizzava l'oggettività dell'architettura, l'installazione di garza in due parti concepita appositamente da Irwin per il Dia Center for the Arts (presentata nella primavera e nell'autunno 1998) reimmaginava lo spazio, infondendogli una luminosità misteriosa e una tacita, eterea bellezza. In *Prologue: x 183* e in *Excursus: Homage to the Square 3(Excursus:* omaggio al quadrato 3*)* ambienti di garza bianca traslucida tesa erano sistemati in una griglia parallela alle pareti della galleria e morbidamente illuminati da tubi fluorescenti montati verticalmente e dalla luce naturale che entrava dalle finestre. L'installazione pareva rallentare la diffusione della luce e il processo di orientamento dello spettatore, suggerendo l'essenza stessa del trovarsi in uno spazio architettonico.

Nell'agosto 1998 l'articolo di apertura della rivista *Architecture* riconosceva ufficialmente il profondo interesse attuale per la commistione di scultura e architettura.

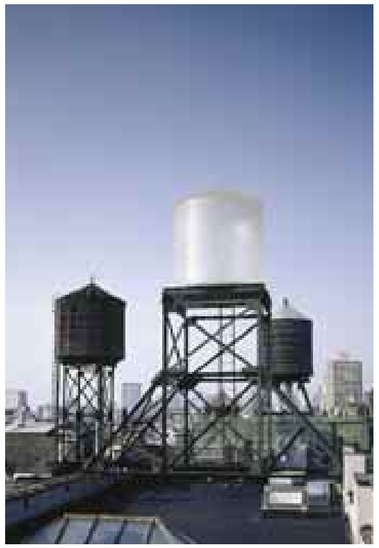
Ma il più importante di tutti gli avvenimenti di scultura/architettura dell'anno è stato la presentazione delle opere recenti di Richard Serra al Museum of Contemporary Art di Los Angeles, inaugurata in settembre. Sei opere della stupefacente serie delle *Torqued Ellipses* (Torsioni di ellissi) riempivano il cavernoso magazzino ristrutturato da Frank Gehry in una vera e propria sinergia tra arte e architettura. Le nuove imponenti opere di Serra inoltre cancellano la distinzione tra spazio architettonico e vuoto scultoreo. Fatte di lastre curve di acciaio Cor-Ten (due lastre per ogni ellisse; tre per l'ellisse più esterna di una doppia ellisse) alte da tre e mezzo a quattro metri, spesse cinque centimetri e pesanti circa 20 tonnellate l'una, le *Torqued Ellipses* contengono uno spazio curvilineo che pare proiettarsi contemporaneamente all'esterno e all'interno. La faccia superiore e la pianta di ogni 'recipiente', come li chiama Serra, sono entrambe ellissi perfette dello stesso raggio, sfalsate una rispetto all'altra, che danno luogo a uno spazio obliquo e ricurvo trasformato da ogni movimento dello spettatore. Questa complessa qualità spaziale non ha precedenti in scultura, nella ceramica e in architettura.

Curiosamente l'ispirazione iniziale di Serra per la serie ha origine nell'architettura barocca: San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini a Roma. Tuttavia la realizzazione a scala reale delle *Torqued Ellipses* è stata possibile solo grazie alla più moderna tecnologia: il programma informatico CATIA, utilizzato anche per costruire il Guggenheim Museum di Bilbao. Lo stesso ingegnere aerospaziale che ha lavorato con Gehry ha assistito Serra nella creazione di immagini schematiche tridimensionali e nel calcolo delle posizioni e degli angoli cui piegare le lastre d'acciaio. Le *Torqued Ellipses* sono a pieno titolo prodotti del nostro tempo, cose che possono realizzarsi solo oggi.

Dove arriverà questo percorso di scultura/architettura? Evidentemente il futuro di queste ricerche è nelle mani della prossima generazione di architetti, artisti e designer, che metterà ulteriormente alla prova i limiti dell'evoluzione delle tecnologie e dei materiali, rimettendo in discussione le evanescenti definizioni di queste discipline, e continuerà a esplorare la sfera sempre più collaborativa dell'immaginazione.

In alto: *Water Tower* (torre d'acqua), opera di Rachel Whiteread. L'artista ha collocato il calco in resina trasparente dell'interno di una torre d'acqua in cima a un edificio di Soho, attirando l'attenzione sull'onnipresente skyline newyorkese.
In basso: *Excursus: Homage to the Square 3* (Excursus: Omaggio al quadrato 3), la seconda installazione di garza concepita appositamente da Robert Irwin per il Dia Center for the Arts (presentata nell'autunno 1998). L'installazione pareva rallentare la diffusione della luce e il processo di orientamento dello spettatore, suggerendo l'essenza stessa del trovarsi in uno spazio architettonico.

Top: Water Tower, *a work by Rachel Whiteread. The artist situated the transparent resin copy of the interior of a water tower at the top of a building in Soho, catching attention on the omnipresent New York skyline. Bottom:* Excursus: Homage to the Square 3, *the second installation in gauze specially conceived by Robert Irwin for the Dia Center for the Arts (presented in the autumn of 1998). The installation seemed to slow down the diffusion of light and the spectator's orientation process, suggesting the very essence of being in an architectural space.*



"That architecture is *approaching sculpture and sculpture is approaching architecture is no deviation from the development of contemporary architecture" – Sigfried Giedion,* Space, Time and Architecture, *1967*
Thirty years after Sigfried Giedion foresaw sculpture as the future of architecture, it fully materialized in Bilbao, Spain, in the fluid titanium forms of Frank Gehry's Guggenheim Museum. The huge, complex curves and ecstatic transmuting space of Gehry's towering achievement was astonishing. Architects came back from Bilbao humbled and inspired. While Gehry's architecture/sculpture fusion occurred on distant soil, it sent shockwaves through the electric media, beckoned to transglobal pilgrims, and let loose a Zeitgeist that ricocheted around the U.S.A. in 1998. The repercussions of Bilbao continue today in myriad ways.
In April 1998, a high-powered panel of artists, architects, and academics — including Gehry, Jacques Herzog, Roni Horn, Robert Irwin, Claes Oldenburg, and Coosje Van Bruggen — convened to discuss "Art and Architecture" in Marfa, Texas. The panelists revealed disparate, dissenting views on the relationship between disciplines, marked by a heated exchange between Van Bruggen and Herzog about the place of art in the monumental interiors of Herzog and de Meuron's Tate Gallery at Bankside. Sponsored by the Chinati Foundation, the event addressed an abiding concern of Chinati's founder Donald Judd, whose art installations/interventions in former army barracks and town buildings presaged the melding of art, architecture, and landscape. In his talk Gehry highlighted his previous interactions with artists. He said it was the Oldenburg-and-Van Bruggen-designed binoculars of his Chiat/Day Building in Venice, California, that gave him the confidence to use curves in subsequent buildings like Bilbao.
New York was the site of powerful, yet subtle art/architecture provocation in the spring of 1998, as recent works by Rachel Whiteread and Robert Irwin played with respective notions of architectural form and space. Whiteread, whose 1993 House *comprised a full-size concrete cast of the interior of a London row house, placed a clear resin cast of a water tower interior atop a Soho building. Changes in light altered the color and presence of* Water Tower, *drawing attention to the omnipresent, yet overlooked feature of the New York skyline. While* Water Tower *examined the objectness of architecture, Irwin's two-part site-specific scrim installation at the Dia Center for the Arts (presented in the spring and fall of 1998) reimagined space, infusing it with mysterious light and a hushed ethereal beauty. In* Prologue: x 183 *and* Excursus: Homage to the Square 3, *rooms of tautly stretched translucent white-scrim walls were arranged in a grid parallel to the gallery walls and softly lit by vertically mounted fluorescent bulbs and daylight from existing windows. The installation appeared to slow the suffusion of light and the process of situating yourself, suggesting the very essence of being in architectural space.*
In August 1998, the cover story of Architecture *magazine formally acknowledged the current fascination with merging sculpture and architecture. The greatest of all the year's sculpture/architecture events was the presentation of Richard Serra's recent work at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, which opened in September. Six works from his awesome* Torqued Ellipses *series filled the cavernous Frank Gehry-renovated warehouse in a true synergy of art and architecture.*
Serra's huge new works further blur the distinction between architectural space and sculptural void. Formed by curved plates of Cor-Ten steel (two plates for a single ellipse; three for the outer ellipse of a double ellipse) that are 11 to 13 feet high, 2 inches thick and weigh approximately 20 tons a piece, each Torqued Ellipse *contains curvilinear space that appears to lean in and out at the same time. The topmost edge and footprint of each 'vessel' (to use Serra's term) are both perfect ellipses of the same radius that are placed off angle to one another, resulting in slanted, canted space that, to the viewer, shifts with each movement. This complex spatial quality is unprecedented in sculpture, ceramics, and architecture. Ironically, Serra's initial inspiration for the series came from Baroque architecture: Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane in Rome. However, the full-scale realization of the* Torqued Ellipses *was only made possible by state-of-the-art technology: the CATIA computer program – which was also used to build the Guggenheim Museum Bilbao. The same aerospace engineer who worked with Gehry assisted Serra to create three-dimensional schematic renderings and calculate the positions and angles at which to bend the steel sheets. The* Torqued Ellipses *are thoroughly products of our time-work that could only happen now. How far can this sculpture/architecture trajectory go? Clearly, the future of these investigations is in the hands of the next generation of architects, artists, and designers, who will further test the limits of evolving technologies and materials, reconsider the blurring definitions of these disciplines, and continue to explore the increasingly collaborative realm of the imagination.*

Testo di Giampiero Bosoni

Il caso Polaroid

Text by Giampiero Bosoni

The Polaroid case

Polaroid è prima di tutto la storia di una rivoluzionaria tecnica fotografica dal grande valore sociale e simbolico e degli oggetti che l'hanno costituita. Ma non solo: è anche e soprattutto un caso esemplare di un autentico processo di industrial design, che ha trasformato l'uso e il senso stesso della fotografia nella vita quotidiana di milioni di persone. Un caso emblematico della cultura americana.

Polaroid is first of all the story of a revolutionary photographic technique of far-reaching social and symbolic significance, and of its attendant objects. But it is also and primarily the paradigm of a genuine industrial design process, which transformed the use and very sense of photography in the daily lives of millions. Truly a milestone in the course of American culture.

1 Un'immagine emblematica del funzionamento della macchina Polaroid tratta dal volume di Herbert Maas *Praxis der Polaroid Land Fotografie*. Con questo nuovo procedimento le foto non erano più 'fatte', come si diceva tradizionalmente, ma venivano 'prese' e poi restituite al soggetto.
2 Alcune seguenze che illustrano nel dettaglio le operazioni da effettuare per inserire il caricatore della pellicola.

1 *An emblematic picture of the Polaroid camera in action, taken from the book by Herbert Maas* Praxis der Polaroid Land Fotografie. *With this new process the photos were no longer 'made', as in the traditional term, but 'taken', and then returned to the subject.*
2 *Sequences illustrating in detail the operations required to insert the filmpack loader.*

Si ringrazia Paola Proverbio per la preziosa collaborazione.
We thank Paola Proverbio for her invaluable work.

Domus 816 Giugno *June* '99

La storia del disegno del prodotto industriale si può leggere come l'insieme di tante storie, perlomeno quante sono le 'forme' con cui l'oggetto della produzione industriale si manifesta nel ciclo della sua esistenza: la domanda progettuale, il progetto, il brevetto, il prototipo, il prodotto, la merce, l'immagine pubblicitaria, il bene di consumo, il valore sociale e simbolico e così via ancora per molte altre sfaccettature. Molte di queste storie corrono parallele le une alle altre senza quasi mai toccarsi, di solito slittate fra loro temporalmente, manifestando chiaramente la specificità di quei vari ambiti, dove diversi 'attori' e progettisti intervengono con i loro particolari strumenti progettuali nel complessivo ciclo fisiologico del prodotto industriale. Una di queste storie è quella che noi chiamiamo comunemente design, intendendo con questo termine quella cultura di progetto che cerca di abbracciare tutto quel mondo sopra descritto, operando da un punto di vista prevalentemente 'umanistico', il quale, letto nel senso più ampio del termine, si traduce in un progetto pensato per "l'uso dell'uomo". Quando capita che molte di queste storie si trovino a coincidere armoniosamente in un luogo, in una cosa o nell'esperienza progettuale di un solo uomo, per uno storico del disegno industriale questo rappresenta un fenomeno paragonabile a quello che può essere per un astrofisico l'apparizione di una particolare congiunzione astrale, dove in quell'eccezionale evento egli può studiare, grazie ad accurate spettrografie, quelle che possono essere le origini, l'evoluzione e gli effetti della materia indagata. A nostro avviso un caso esemplare in tal senso è rappresentato dalla storia di una rivoluzionaria tecnica fotografica e degli oggetti che l'hanno costituita. Proviamo a mettere insieme alcuni dati: una nuova pellicola a sviluppo istantaneo che rivoluziona la storia della fotografia; un processo fotografico totalmente innovativo che cambia il modo di 'fare' fotografia, ma soprattutto che trasforma nella vita quotidiana di milioni di persone l'uso e il senso stesso della fotografia. Due designer del calibro di Walter Dorwin Teague e Henry Dreyfuss che vengono incaricati in tempi successivi della messa a punto dei diversi modelli di macchine. La geniale coppia di designer Charles e Ray Eames che vengono scelti come registi di alcuni importanti filmati di presentazione dei prodotti. Un grande fotografo come Ansel Adams che viene coinvolto, sin dai primi esperimenti, quale consulente per la messa a punto della qualità del prodotto fotografico. Artisti diversi come Andy Warhol e David Hockney, e così molti altri, che dedicano una grande attenzione a questo modo di fare fotografia e celebrano a loro modo le caratteristiche formali e cromatiche di questo nuovo supporto fotografico. Tutti questi dati, se letti insieme, ci portano inevitabilmente ad affermare che il processo fotografico Polaroid ideato e realizzato dal suo fondatore Edwin H. Land costituisce un caso esemplare di quello che si dovrebbe intendere, nella sua completezza ed estensione, un autentico processo di industrial design.

La storia della fotografia Polaroid inizia nel 1947, ma non si può partire da questa data senza prima ripercorrere sia pure velocemente la già esaltante esperienza inventiva e progettuale dell'uomo, Edwin H. Land, che nella migliore tradizione americana del self-made-man dal nulla ha creato un grande impero industriale e insieme un grande laboratorio progettuale: la Polaroid.

Edwin H. Land nasce nel 1909 da una benestante famiglia di Bridgeport nel Connecticut. Ancora ragazzo mostra una spiccata curiosità per il mondo scientifico. Nel 1926 entra ad Harvard dedicandosi immediatamente alla fisica della luce e in particolare al fenomeno della polarizzazione. Concentrandosi a tempo pieno in questa ricerca decide che questo contributo "deve essere tangibilmente incorporato in un prodotto o in un processo". Abbandona l'università e si trasferisce a New York dove in uno scantinato della Cinquantacinquesima West, in due anni di intenso lavoro in laboratorio, Land arriva a concepire la sua prima invenzione: il filtro polarizzatore brevettato il 26 aprile 1929. Nel 1934 la Eastman Kodak firma un contratto di diecimila dollari con la Sheet Polarizer Co. Inc., appena fondata da Land, per la fornitura di filtri per macchine fotografiche. Il prodotto consegnato alla Kodak porta per la prima volta il nome Polaroid (Polar per polarizzazione, il suffisso -oid indica somiglianza, similarità, avente la forma o la natura di). L'anno successivo Land firma un accordo di licenza per fabbricare occhiali da sole della American Optical Company con lenti Polaroid. Nel 1936 viene allestita al Woldorf Astoria di New York un'importante dimostrazione dei diversi possibili impieghi dei prodotti Polaroid e in quella occasione produce un particolare scalpore la nuova tecnica cinematografica in 3D ideata da Land utilizzando i filtri polarizzatori. Nel 1937 viene fondata la Polaroid Corporation. Nel 1939 la Polaroid è una delle più giovani corporation americane, beniamina di Wall Street, modello di impresa su basi scientifiche che secondo alcuni avrebbe guidato il Paese fuori dalla peggiore depressione della sua storia. Ma l'immediato futuro non è esaltante: per quanto la vendita degli occhiali da sole (un milione di paia venduti nel 1939) porti un po' di ossigeno, a questo si aggiunge solo il curioso impiego per effetti di luce dei fogli Polaroid da parte della Wurlitzer negli elementi di decoro di una serie di fonografi automatici commercializzati dagli inizi del 1940 con il nome di juke-box. Anche il tentativo di produrre una lampada da tavolo Polaroid disegnata da Walter Dorwin Teague non sortisce un buon effetto commerciale. Ma il vero futuro della Polaroid sarà il coinvolgimento nella industria bellica dove si conquistò in brevissimo tempo la fama del laboratorio in grado di risolvere tutti i problemi nel minor tempo possibile. Il generale Patton diviene uno dei più esigenti clienti della ricerca Polaroid. Maschere ottiche con lenti protettive intercambiabili, vetri ottici di plastica per mirini di carro armato, puntatori a raggi infrarossi, la vettografia tridimensionale per lo spionaggio aereo e missili guidati sono alcuni dei ritrovati messi a punto dal centro ricerche della Polaroid in quegli anni (un interesse che Land mantiene anche in seguito, come dimostra negli anni della guerra fredda il suo diretto coinvolgimento nel progetto segreto dell'aereo spia U2 del 1953).

Ed è proprio in mezzo a questo periodo di super impegno progettuale e produttivo dedicato allo sforzo bellico che Edwin Land ebbe la sua prima intuizione per un sistema fotografico a sviluppo istantaneo. In uno dei rari momenti di riposo nel 1943 mentre si trovava in vacanza con la famiglia a Santa Fe, venne colpito da un'ingenua domanda postagli dalla sua figlia più piccola che aveva appena fotografato con la sua Rolleiflex: "Papà perché non posso vederla subito?". Si accese subito in lui un interesse nuovo tutto da scoprire, e immediatamente iniziò a ragionare sulle possibilità di rispondere a questa 'ovvia' domanda progettuale. Il primo rapporto sul progetto fotografico, datato 18 dicembre 1943, portava la misteriosa intestazione Podak, forse una chiara intenzione competitiva nei confronti del colosso Kodak. In seguito, secondo l'ordine tenuto dalle pratiche archiviate in quel periodo, la sigla di questo fascicolo diventerà SX70. Il principio basilare di questa nuova tecnica fotografica era che non si doveva più utilizzare la camera oscura: la macchina fotografica ad autosviluppo doveva essere autonoma. Una prima importante risposta arrivò con l'idea di un involucro che fungesse da contenitore per la soluzione di sviluppo e lo si chiamò 'guscio'. Come previsto, la fine della guerra ridusse drasticamente le commesse militari e la riconversione nel settore civile diventava questione strategica per la sopravvivenza della società. L'unica possibilità era avere successo con la macchina fotografica. Tutto si giocò il 21 febbraio del 1947 all'Hotel Pennsylvania di New York durante la convention della Optical Society of America. In quella occasione Land, con studiatissimo controllo della scena, durante una affollatissima conferenza, diede dimostrazione della nuova fotografia istantanea lasciando a bocca aperta i numerosi reporter invitati. Ma, acceso l'interesse, occorreva a quel punto saper rispondere adeguatamente alla domanda e Polaroid non disponeva ancora delle forze sufficienti per farlo, per cui cercò immediatamente sostegno dalla Eastman Kodak,

1 Edwin Land mostra il funzionamento dell'apparecchio modello 95 e i risultati del rivoluzionario sistema di sviluppo fotografico a uno stadio, 1948 (courtesy Polaroid Corporation).
2 La pellicola Type 40 da 100 ASA per la prima fotocamera Polaroid, modello 95, del 1948. Realizzava solo fotografie in tonalità seppia.
3 Una variante delle numerose maschere ottiche progettate dalla Polaroid per fini militari nei primi anni Quaranta. Specifiche maschere per l'aviazione erano destinate ai piloti in missione notturna, per adattare gli occhi al buio. (courtesy Polaroid Corporation).

1 Edwin Land showing how the camera model 95 worked and the results of his revolutionary system of single-stage photographic development, 1948 (courtesy of Polaroid Corporation).
2 Type 40 100 ASA film for the first Polaroid photocamera, model 95, of 1948. It produced photographs only in sepia tones.
3 A variant of the numerous optical masks designed by Polaroid for military purposes in the early 1940s. Specific aviation masks were made for pilots on night flights, to adapt their eyes to the darkness. (courtesy

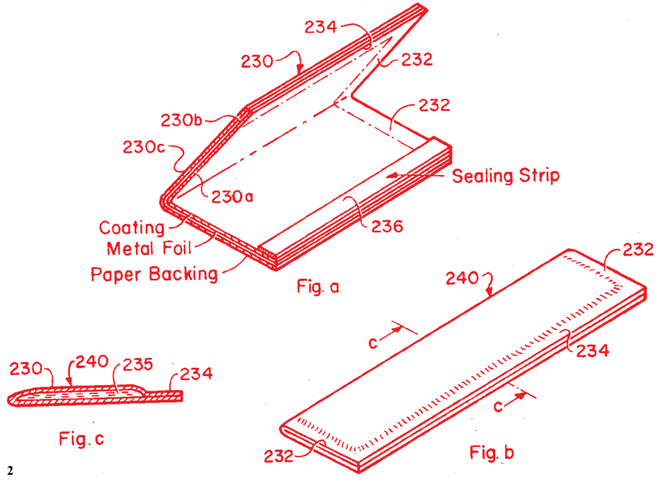
4 Pagina di un depliant pubblicitario. Gli occhiali da sole con lenti Polaroid sono stati una delle prime applicazioni del filtro polarizzante su un prodotto commerciale, 1935.
5 I grandi finestrini-oblò del Copper King, la vettura panoramica dell'aerodinamico City of Los Angeles (il treno speciale della Union Pacific), costruito nel 1938. Erano azionati tramite un pomolo girando il quale la più interna di due lastre di vetro polarizzante ruotava fino a ottenere un completo oscuramento.
6 Un collaboratore di Land tiene in mano due dischi di polarizzatore, mostrando come la luce non riesca a passare quando si sovrappongono. I cerchi intersecati sono diventati dal 1937 il logo della Polaroid (courtesy Polaroid Corporation).

4 Page from an advertising brochure. Polaroid lenses for sunglasses were one of the first applications of the polarizing filter on a commercial product, 1935.
5 The large porthole-windows on Copper King, the panoramic car in the aerodynamic City of Los Angeles (the Union Pacific special train), made in 1938. They were operated by a handle which when turned caused the inner of two polarized glass sheets to rotate until complete darkness was obtained.
6 One of Land's assistants holding two polarizer discs, showing how the light cannot get through when they are superimposed. From 1937 the intersected circles became the Polaroid logo (courtesy Polaroid Corporation).

che intuendo l'affare partecipò fornendo il negativo applicato su un'unica base di carta. La Kodak dette anche un buon consiglio a proposito dell'azienda che doveva costruire la macchina: la Samson United, la quale produceva piccoli elettrodomestici, come ferri da stiro e tostapane. Queste continue e inevitabili frequentazioni con la Kodak spiegano probabilmente il coinvolgimento di Dorwin Teague, già consulente per la produzione Kodak, in qualità di designer delle prime macchine Polaroid. Il tema di design era quello di realizzare una macchina semplice da usare: come si diceva nei laboratori Polaroid a "prova di madre". La prima macchina fotografica Polaroid Land, chiamata modello 95 (il costo previsto per la vendita al pubblico, $95), corrispondeva sotto diversi punti di vista alla struttura delle macchine fotografiche del tempo. Ricordava un modello Kodak con la lente piccola, l'otturatore piatto, il mirino pieghevole e il soffietto. Ma era più grande di una Kodak e anche molto più pesante a causa dei due cilindri di acciaio posti all'interno della camera di sviluppo che avevano il compito di schiacciare e distribuire il reagente chimico sulla pellicola. In effetti anche se l'aspetto esteriore era familiare l'interno non assomigliava a niente di già visto. Il rullino della pellicola era composto da tre elementi: un pezzo di negativa in un rotolo, un pezzo di carta in un altro e otto gusci di reagente viscoso per lo sviluppo. Il processo di sviluppo cominciava appena il reagente entrava in contatto con la negativa. Il ciclo di distribuzione cominciava a trasferire grani sviluppati di argento dalla negativa e a disporli sul foglio positivo, dando luogo alla formazione dell'immagine. Dopo un minuto il fotografo metteva fine al processo aprendo il grande sportello nella zona posteriore della macchina, estraendo la positiva dall'intelaiatura e staccandola dalla negativa e dal reagente ancora attivo. Nel giro di pochi anni le vendite passano da 1,5 milioni di dollari del 1948 a più di 6 nel 1950, nel 1951 balzano a nove milioni e nel 1952 a 13. La Polaroid si espande al ritmo del 50% all'anno, un successo tra i più eclatanti del dopoguerra. Nel frattempo Land aveva assunto Ansel Adams come consulente per la pellicola e la macchina, carica che Adams avrebbe conservato per il resto della vita. Un controllo qualità del prodotto così stretto che Land e Adams presero l'abitudine di fare fotografie insieme ogni anno, nel New England o nel South West. Alla fine del 1962 gli ultimi stadi dello sviluppo istantaneo del prodotto a colori erano completati. Nel 1963 viene chiamato per il design delle macchine Henry Dreyfuss, che Land avrebbe coinvolto già prima se non avesse avuto precedenti obblighi con la ASCO, azienda collegata alla AGFA. Il primo risultato di questa collaborazione è il modello 100 dove il nuovo design consentì di ridurre molte parti meccaniche a favore di nuove componenti elettroniche. La riduzione dimensionale e la compattezza della macchina, ottenute grazie anche a un ingegnoso mirino pieghevole, costituirono, insieme all'estrema semplificazione dei comandi, un notevole passo avanti verso la realizzazione di una macchina portatile per tutti. Fra le novità di questo modello ci sarà anche l'adozione per la prima volta della caratteristica pellicola a pacchetto, che consente di sviluppare le foto fuori dalla macchina. Nel 1965 viene lanciato sul mercato il modello Swinger, una semplice ed economica (solo $19.95) macchina fotografica a fuoco fisso e predisposta per pellicole in b/n, realizzata in materiale plastico: bianco il corpo, neri il mirino e la fascia del blocco ottica-otturatore, rosso un grande tasto di controllo dell'esposizione e di scatto. Una forma assolutamente inedita, per alcuni goffa, ma che per altri costituirà forse il primo prodotto di una generazione Pop.

L'apice della produzione Polaroid rimane comunque il modello SX70 presentato nella 1972. In questa macchina si andranno a sintetizzare molte soluzioni innovative: una pellicola a foglio singolo, una batteria autonoma per ogni pellicola, avanzati gruppi elettronici di comando, un sistema reflex pieghevole, una macchina tascabile a sviluppo istantaneo. L'idea di partenza di Land era quella di avere una macchina che fosse composta solo della pelli-

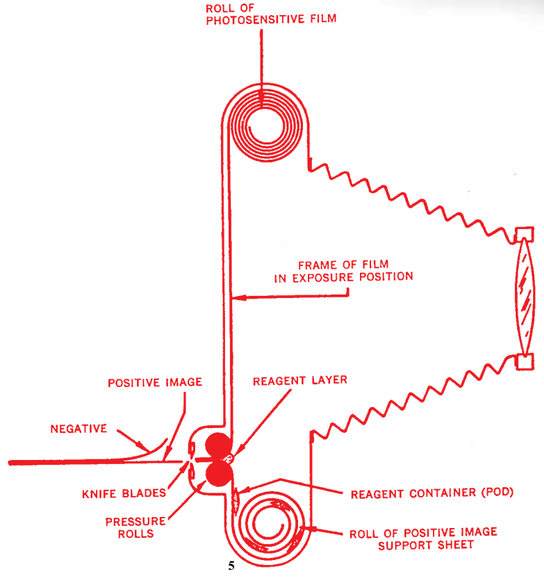
1 Il presentatore televisivo Steve Allen. È il primo interprete della pubblicità della Polaroid: nella sua trasmissione *Tonight Show* del 1954 presenta il modello 95A (courtesy Polaroid Corporation).
2 Disegni di brevetto per il guscio, invenzione fondamentale di Land per il procedimento fotografico a un solo stadio. Il pacchetto conteneva tutti i composti chimici necessari allo sviluppo immediato (courtesy Polaroid Corporation).



***1** The TV anchorman Steve Allen. He was Polaroid's first TV spot actor. In his* Tonight Show *of 1954 he presented the model 95A (courtesy of Polaroid Corporation).*
***2** Patent drawings for the shell, the key invention by Land for the single-phase photographic process. The packet contained all the chemical composites necessary for instant development (courtesy of Polaroid Corporation).*

3 Louis Armstrong in un manifesto pubblicitario Polaroid degli anni Sessanta (courtesy Polaroid Corporation).
4, 6 Il modello 95, la prima macchina fotografica Polaroid, il cui design venne affidato a Walter Dorwin Teague, e una pagina pubblicitaria che ne illustra le caratteristiche (courtesy Polaroid Corporation).
5 Schema esplicativo del procedimento di sviluppo a un solo stadio e dei principali componenti del modello 95.

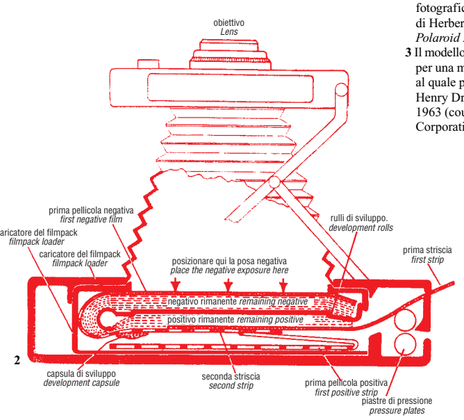
***3** Louis Armstrong is featured in a 1961 Polaroid advertisement (courtesy Polaroid Corporation).*
***4,6** The model 95, the first Polaroid camera, whose design was developed by Walter Dorwin Teague, and a full-page ad illustrating its characteristics (courtesy of Polaroid Corporation).*
***5** Explanatory diagram of the single-phase development process and of the principal components of model 95.*



1

1 Il modello 103 (courtesy of Polaroid Corporation).
2 Disegno che esemplifica la posizione della pellicola Polaroid nella macchina fotografica (tratto dal volume di Herbert Maas *Praxis der Polaroid Land Fotografie*.
3 Il modello 100, il primo progetto per una macchina Polaroid al quale partecipi per il design Henry Dreyfuss, 1963 (courtesy Polaroid Corporation).

1 The 103 model (courtesy of Polaroid Corporation).
2 Drawing exemplifying the position of the Polaroid filmroll inside the camera (from the book by Herbert Maas Praxis der Polaroid Land Fotografie*).*
3 The model 100, the first project for a Polaroid camera in which Henry Dreyfuss took part in th design development, 1963 (courtesy of Polaroid Corporation).

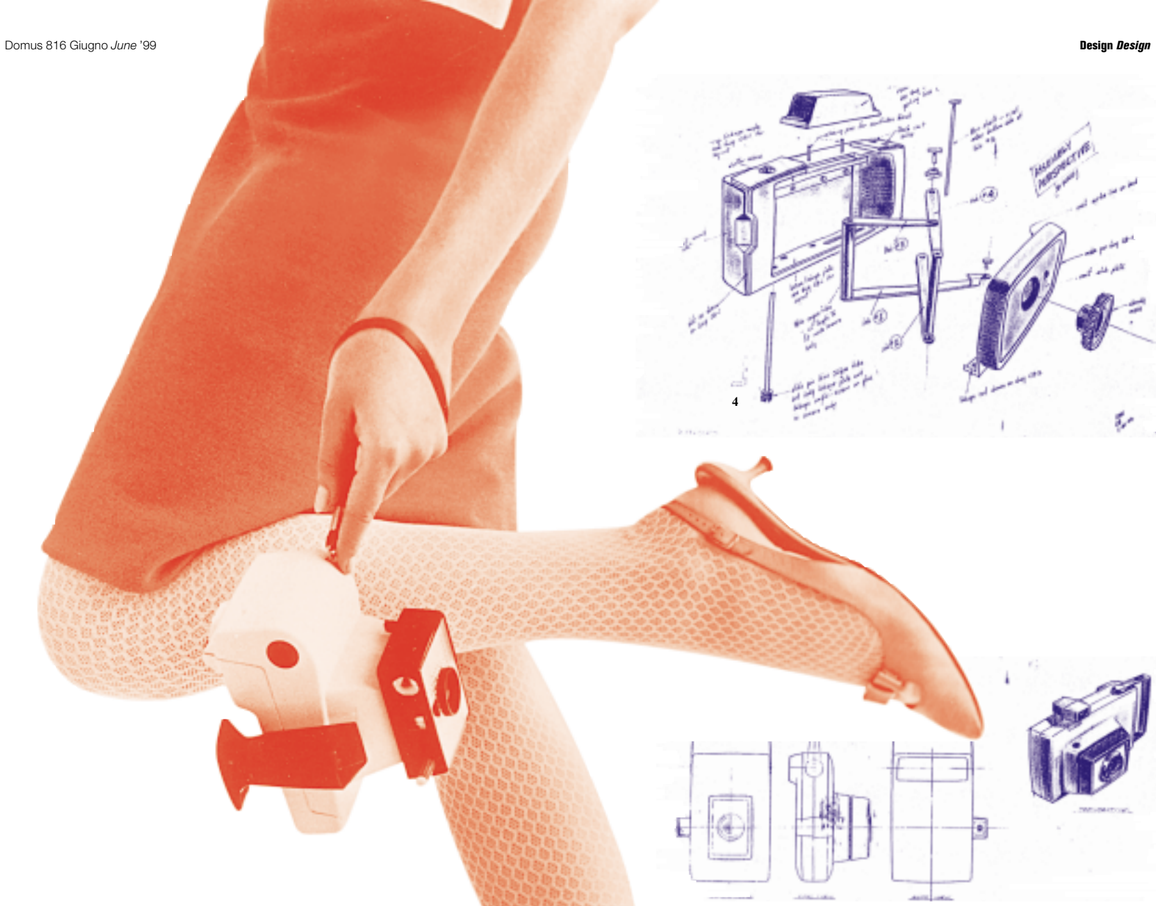


2

3

cola e dell'obiettivo. Il contributo dello studio Dreyfuss, coordinato da Jim Conner, fu principalmente quello di semplificare il più possibile l'uso lavorando sui comandi. La preziosa finitura in pelle che riveste la compatta carrozzeria realizzata con un innovativo materiale plastico cromato rappresenta comunque senza dubbio un valore aggiunto di particolare importanza simbolica per celebrare adeguatamente l'alto livello d'innovazione tecnologica condensato in questo prodotto.
Nell'agosto del 1982 Edwin H. Land si dimette da presidente del consiglio di amministrazione, direttore generale, presidente, direttore operativo e direttore della ricerca della Polaroid. Nella sua vita aveva ottenuto 533 brevetti e aveva diretto la sua società più a lungo di qualsiasi grande leader del mondo industriale americano, più a lungo di Thomas Edison, più a lungo di Henry Ford, più a lungo di George Eastman. Una delle massime che più spesso ripeteva ai suoi collaboratori recitava: "Il presente è il passato che morde il futuro". Il "laboratorio Polaroid" rimane , anche senza la fondamentale guida di Land, ancora oggi una delle più innovative aziende del settore.

***The history of industrial** product design can be read as a whole lot of histories rolled into one, at any rate as many as are the 'forms' assumed by the industrial product in the cycle of its existence: project demand, project, patent, prototype, product, merchandise, advertising image, consumer goods, socio-symbolic value – and so on through numerous other facets. Many of these histories run parallel, almost without ever touching and usually moving together in time. Each clearly displays its specific field, where different 'actors' and designers bring their particular tools of design to bear within the industrial product's comprehensive physiological cycle. Among these histories is that of what is commonly called design, meaning a design culture that seeks to embrace the whole of the world described above from a prevalently 'humanistic' point of view. In the widest sense of the term, this can be described as design for "use by human beings". Now when many of these histories happen to come together harmoniously in one place or thing, or in the experience of one person, for a historian of industrial design this presents a situation comparable to what might be for an astrophysicist the appearance of a particular conjunction of stars in the sky. For in that exceptional event he can study, with the aid of accurate spectrographies, their possible origins, the evolution and the effects of the phenomenon surveyed. In our opinion, a striking example is afforded by the story of a revolutionary photographic technique and its related objects. It may be summed up thus: a new instantaneous development film that was to revolutionize the history of photography; a totally innovative photographic process which changed the whole way of 'taking' photography, but which above all transformed its use and even its sense in the daily lives of millions of people; two designers of the calibre of Walter Dorwin Teague and Henry Dreyfuss, appointed in succession to develop the different camera models; the brilliant designer couple, Charles and Ray Eames, who were picked as directors for a series of important presentation films of products; a great photographer like Ansel Adams, who was brought in right from the earliest experiments as consultant to perfect the photographic product quality; a variety of artists such as Andy Warhol and David Hockney, and many others still who turned their attention to this way of taking photographs and celebrated in their individual ways the formal and chromatic advantages of the new medium. Examined together, all these data inevitably testify that the Polaroid photographic process, invented and realised by its founder Edwin H. Land, constitutes a paragon of what should be meant, in its fullness and extent, by an authentic process of industrial design.*
The story of Polaroid photography began in 1947. But we cannot start from this date without glancing at the already exciting inventive and design experiments achieved prior to it by the man, Edwin H. Land. In the best tradition of the American self-made man, he created out of nothing a vast industrial empire and also a great design workshop: Polaroid.
Edwin H. Land was born in 1909, of a well-to-do family in Bridgeport, Connecticut. When still a boy he displayed an outstanding curiosity towards the world of science. In 1926 he went to Harvard, where he immediately devoted his studies to the physics of light and in particular to the phenomenon of polarization. Concentrating full-time on that line of research, he decided that this contribution "must be tangibly incorporated into a product or process". He gave up university and moved to New York. There, in a basement on Fifty-fifth West Street, in two years of intense laboratory work, Land came up with his first invention: the polarizer filter. It was patented on 26 April 1929. In 1934 Eastman Kodak signed a 10,000-dollar contract with Sheet Polarizer Co. Inc., just founded by Land, for the supply of camera filters. The product delivered to Kodak carried for the first time the name Polaroid (Polar for polarization, and the suffix -oid to indicate "likeness, similarity, having the form or nature of"). The next year Land signed a licence agreement to manufacture sunglasses for the American Optical Company, using Polaroid lenses. In 1936 at the Woldorf Astoria in New York, an important demonstration of the different possible uses of Polaroid products was staged. On that occasion the new 3D cinematographic technique ideated by Land and using his polarizer filters, caused a sensation. In 1937 the Polaroid Corporation was founded, and in 1939 Polaroid was one of the youngest American corporations, darling of Wall Street and paradigm of the scientifically-based business enterprise. Some people believed it would even get the country out of the worst depression in its history. But the immediate future did not look too bright. For, although sales of the sunglass-



4

5

6

4 Disegno di studio di Henry Dreyfuss con indicazioni tecniche di dettaglio per un apparecchio (1962) e disegno preliminare (1963) per un modello che anticipa in modo evidente la forma dello Swinger.
5 Andy Warhol con una macchina Big Shot, 1971. Questo modello, il suo preferito, era stato pensato per essere un apparecchio "stay-at-home", per via della dimensione molto allungata del suo corpo (di derivazione dallo Swinger), da utilizzare solo per i ritratti.
6 Foto pubblicitaria del modello Swinger, 1965. L'effervescente campagna di lancio che l'accompagnava puntava a sottolinearne l'aspetto del divertimento e dell'immediata gratificazione. È interessante notare come il termine Swinger sia poi diventato nel linguaggio comune sinonimo di "persona alla moda, aggiornata" (courtesy of Polaroid Corporation).

4 Study drawing by Henry Dreyfuss with detailed technical indications for a camera (1962) and preliminary drawing (1963) for a model clearly anticipating the shape of the Swinger.
5 Andy Warhol with a Big Shot camera, 1971. This model, his favourite, had been thought of as a "stay-at-home" camera, owing to the very elongated size of its body (derived from the Swinger), to be used only for portraits.
6 Advertisement photo of the Swinger model, 1965. The effervescent launch campaign that accompanied it aimed to stress its amusement and instant gratification aspects. It is interesting to note that the term Swinger later entered everyday language as a synonym for "person in fashion, up to date" (courtesy of Polaroid Corporation).

es (a million pairs in 1939) did start off with a fine blast of oxygen, it was followed only by the curious use, for lighting effects, of Polaroid sheets by Wurlitzer in the decorative elements of a series of automatic phonographs marketed from the early 1940s, under the name juke-box. The attempt to produce a Polaroid table lamp, designed by Walter Dorwin Teague, also was not a great commercial success. The real future of Polaroid, however, lay in its involvement with the war effort by industry, where it quickly achieved fame as the laboratory capable of solving any problem in the shortest possible time. General Patton became one of the most demanding customers of Polaroid research. Optical masks with interchangeable protective lenses, plastic optical glasses for tank viewfinders, infra-red beam pointers, and three-dimensional vectography for aerial espionage and guided missiles were among the ideas developed by the Polaroid research center during those years (an interest which Land also maintained afterwards, as was demonstrated in the cold war period by his direct involvement in the secret project for the U2 spycraft of 1953).

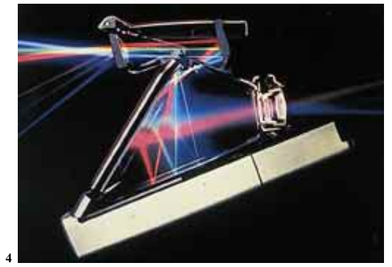
And it was in the middle of that period of intensive design and production devoted to the war effort that Edwin Land had his first intuition of an instantaneous development photographic system. In one of his rare moments of rest, in 1943, while on vacation with his family at Santa Fe, he was struck by an ingenuous question asked by his youngest daughter, whose picture he had just taken with his Rolleiflex: "Dad, why can't I see it now?". A new interest awaiting total discovery was suddenly thrown open to his mind, and he began at once to think about the possibilities of replying to that 'obvious' question. The first report on the photographic project that ensued, dated 18 December 1943, bore the mysterious heading Podak – perhaps suggesting a clear intention to compete with the giant Kodak. Later, in the order of projects archived in that period, the initials on that file changed to SX70. The basic principle of this new photographic technique was that it dispensed with the need for a darkroom. The self-developing camera had to be self-sufficient. A major initial answer to that problem came with the idea of a unit serving to contain the developing solution, called the 'shell'. As had been foreseen, the end of the war drastically reduced the company's military orders. Thus reconversion to the civil sector became a matter of strategic importance to the company's survival. The only option was to bring out a successful new kind of camera. Everything was to hinge on the outcome of the day 21 February 1947, at the Pennsylvania Hotel in New York, during the Optical Society of America's convention. On that occasion Land, with masterly control of the stage before a packed audience, gave his demonstration of the new instant photography. The numerous reporters invited were left gaping in amazement. But after that, once their interest had been aroused, the demand had to be met, and Polaroid did not yet have the resources to do that. For this reason it immediately sought the backing of Eastman Kodak, who were quick to smell good business. Kodak agreed to take part by supplying the negative, applied on a single paper base. They also gave some sound advice on the company to be selected to make the camera: Samson United, which produced small household electrical appliances such as irons and toasters. These continuous and inevitable dealings with Kodak probably explain the involvement of Dorwin Teague, who was already consultant on Kodak production, as the designer of the first Polaroid cameras. The design brief was to come up with a camera that would be simple to use or, as they said at the Polaroid lab, "mom-proof". The first Polaroid Land camera, called model 95 (with a retail sales price of $95, corresponded from several points of view to the structure of ordinary cameras in use at the time. It looked not unlike a Kodak model with a small lens and flat shutter, a folding viewfinder and a bellows. But it was larger than a Kodak and also much heavier, due to the two steel cylinders housed inside the developing

1 Disegni di studio e prototipi per il progetto della SX-70, 1968 (© Henry Dreyfuss Associates).
2 La SX70 aperta, prima versione del 1972. Per aprirla si tira verso l'alto la scatola del mirino: il porta-obiettivo si colloca immediatamente nella corretta posizione di lavoro (courtesy of Polaroid Corporation).
3 La fotocamera SX70 chiusa (© Henry Dreyfuss Associates).
4 Una sezione della SX70 che illustra le modalità di funzionamento. L'immagine viene riflessa sulla pellicola attraverso un articolato sistema di specchi fissi e mobili a elevate caratteristiche ottiche (© Henry Dreyfuss Associates).
5 "Un genio e la sua magica macchina fotografica". Edwin Land e la sua macchina fotografica SX-70 sulla copertina di *Life* del 27 ottobre 1972.
6 David Hockney, *Maurice Payne Reading the* New York Times *in Los Angeles*, un'opera realizzata con la pellicola Polaroid nel 1982.

***1** Study drawings and prototypes for the project of the SX-70, 1968 (© Henry Dreyfuss Associates).*
***2** The SX-70 open, first version of 1972. To open it the viewfinder box is pulled upwards. The lens-holder is placed immediately in the correct working position (courtesy of Polaroid Corporation).*
***3** The SX-70 photocamera closed (© Henry Dreyfuss Associates).*
***4** A section of the SX-70 illustrating its operating procedure. The image is reflected onto the film through a articulated system of fixed and mobile mirrors with high optical characteristics (© Henry Dreyfuss Associates).*
***5** "A genius and his magic camera". Edwin Land and his SX-70 camera on the cover of* Life, *27 October 1972.*
***6** David Hockney, Maurice* Payne Reading the *New York Times* in Los Angeles, *a work done using Polaroid film, in 1982.*

2

3



4

5

6

chamber to squash and distribute the chemical reagent on the film. In effect, although the outward look was familiar the inside of the device did not resemble anything previously seen. The film roll was composed of three elements: a piece of rolled negative, a piece of paper in another roll, and eight shells of viscous reagent for the development. The developing process began as soon as the reagent came into contact with the negative. The distribution cycle then started transferring developed grains of silver from the negative for arrangement on the positive sheet, thus forming an image. After one minute the photographer would bring the process to an end by opening the back of the camera, removing the positive from its frame and detaching it from the negative and from the still active reagent. In the space of a few years, sales jumped from 1.5 million dollars in 1948 to over six in 1950. In 1951 they soared to nine million and in 1952 to thirteen. Polaroid expanded at the rate of fifty per cent per year – in one of the most spectacular success-stories of the postwar decade. Meanwhile Land had hired Ansel Adams as consultant on the new film and camera, a post which he held for the rest of his life. The two men exercised such a tight control on product quality that Land and Adams were in the habit of taking photographs together each year, in New England or in the South West. At the end of 1962 the final stages of the development of the instant colour product were completed. In 1963 Henry Dreyfuss was called in to design the cameras. Land would in fact have already requested his services earlier, but Dreyfuss had previous obligations to ASCO, a business connected with AGFA. The first result of that collaboration was the model 100, where the new design made it possible to reduce many of the mechanical parts in favour of new electronic components. The smaller size and the increased compactness of the camera, achieved thanks also to an ingenious folding viewfinder, together with the extreme simplification of its operating buttons, were a big step towards the realisation of a portable camera for all. Also among the novelties of that model was the first-ever adoption of its characteristic packet film. This meant that photos could be developed outside the camera. In 1965 the Swingler model was put onto the market. This was a straightforward and low-cost (at just $19.95) camera with a focus fixed and set for black and white film, made of plastic: its body was white, with a black viewfinder and optical-shutter unit ring; the large exposure and release control key was red. It had an absolutely unprecedented form, which some people found clumsy. But for others it was perhaps to be the first product of a Pop generation.

The apex of Polaroid production remains in any case that of the SX70, presented in 1972. Synthesized in that camera were numerous innovative solutions: a single-sheet film, an independent battery for each film, advanced electronic operating units, a folding reflex system, and an instant-development pocket-chamber. Land's starting idea was to have a camera composed solely of the film and the lens. And the contribution made by Dreyfuss, in coordination with Jim Connor, was principally that of simplifying use of the camera to the utmost by improving its operating parts. The rich leather finish on the compact body, achieved through an innovative chromed plastic, was in any case without doubt an added value of special symbolic importance to suitably celebrate the high level of technological innovation condensed into this product. In August 1982 Edwin H. Land retired as President of the Board, managing director, director of operations and research manager of Polaroid. In his lifetime he had obtained 533 patents and directed his company longer than any other great prince of American industry – even longer than Thomas Edison, longer than Henry Ford and longer than George Eastman. One of his maxims most often repeated to staff was that: "The present is the past biting into the future". The "Polaroid lab" remains, even without the extraordinary leading of Land, still today one of the most innovative companies in the field.

Testo di Giampiero Bosoni

American way of design. Della natura universale della cultura pop

Text by Giampiero Bosoni

The American way of design. On the universal nature of Pop culture

Un viaggio attraverso la "storia delle cose", sviluppato attraverso quattordici percorsi 'contestuali', è il taglio di lettura scelto per approfondire gli studi storici sul disegno industriale americano. Ne emerge un mondo ricco e variegato, tutto teso a progettare cose utili al perseguimento del benessere, che ha costruito nel tempo il linguaggio universale del "mito americano", oggi diffuso in tutto il mondo.

In our journey into "the history of things", we have chosen fourteen 'contextual' routes to survey the development of American industrial design. Leading through a richly variegated world bent on designing things useful to the pursuit of comfort and prosperity, they emerge into the "American myth" and its now universally accepted currency.

Per affrontare qualsiasi indagine sul linguaggio della cosiddetta "cultura di massa" risulta sempre utile risalire allo smontaggio semiologico che di tale linguaggio ha operato, con geniale e raffinata maestria, Roland Barthes nella sua celebre raccolta di testi del 1957, *Miti d'oggi*. "Avevo appena letto Sassure" scriveva Barthes nella prefazione della seconda edizione francese del 1970 "e ne avevo ricavato la convinzione che, trattando le 'rappresentazioni collettive' come sistemi di segni, si poteva sperare di uscire dalla generosa denuncia e rendere conto in dettaglio della mistificazione che trasforma la cultura piccolo-borghese in natura universale". Natura universale della cultura piccolo-borghese, per quanto possa apparire datata e un po' forte la definizione "piccolo-borghese", ci è apparso immediatamente come un possibile modello di lettura adatto per inquadrare, nella sua varietà, la società dei consumi prodotta, in più di un secolo, dagli Stati Uniti. Un taglio di lettura che non vuole certo disconoscere (anzi si è cercato di sottolinearlo ogni volta possibile con date e nomi) l'eccezionale ruolo creativo della cultura progettuale americana sia nell'evoluzione tecnologica sia nella costruzione del maggior numero di 'cose' utili per il continuo miglioramento dello stato di 'benessere'. Ma forse è appunto quel fondersi della ricerca tecnologica con il progetto delle 'cose' utili al perseguimento del 'benessere' a porre questa cultura, nel suo insieme, quale modello di un 'mito' creato e gestito dagli Stati Uniti che si è diffuso in tutto il mondo e oggi impera sull'intero globo. Dotati quindi degli strumenti di lettura messi a punto da Barthes abbiamo tentato di ricomporre una specie di quadro di riferimento, la bozza di una sorta di tavola sinottica utile per orientarci nel vasto mondo di cose che hanno costruito nel tempo il linguaggio universale del "mito americano". Formati anche agli studi dello storico dell'arte e antropologo americano George Kubler che nel suo fondamentale saggio *La forma del tempo – La storia dell'arte e la storia delle cose* ricordava che il compito dello storico è di "ritrarre il tempo" e in particolare per lo storico dei fenomeni estetici "la scoperta delle molteplici forme del tempo", abbiamo giocato, su questa nostra tavola, ad avvicinare immagini, 'icone', simboli della produzione industriale americana, comprendendo anche tutte quelle 'forme' che si possono ritenere "prodotte industrialmente" nella misura in cui rappresentano uno standard normato riprodotto serialmente (vedi i simboli dell'aquila e dello zio Sam piuttosto che la comunicazione popolare dei graffiti). Nel fare questo montaggio avevamo in mente quelle magnifiche tavole sinottiche che Charles e Ray Eames avevano ideato per raccontare in occasione di alcune esposizioni didattiche la densa storia scientifica e culturale degli Stati Uniti. Mentre si andava sempre più arricchendo questa ricostruzione diagrammatica del "mito americano" (quadro che si può certo ancora sviluppare e lasciamo al lettore questa parte del gioco), si è andata per noi definendo una più chiara rappresentazione di quello che è stata la 'forma' dominante di questo nostro tempo. Deve fare riflettere il fatto che questo secolo e probabilmente anche il prossimo si possono già definire il tempo dell'"epoca americana", della "pax americana", come oggi si studiano nella storia del passato l'epoca romana e l'epoca egizia.

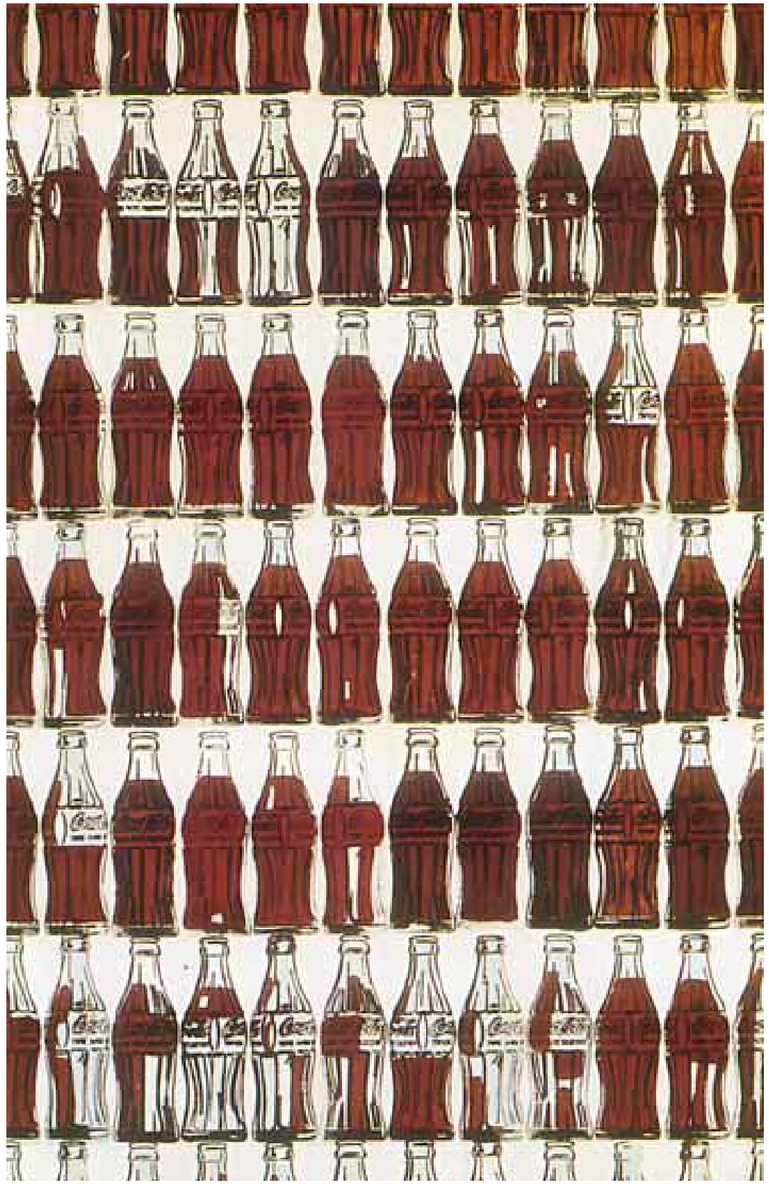
In tal senso, come hanno ben spiegato l'economista Baron Isherwood e l'antropologa Mary Douglas nel loro libro *Il mondo delle cose – oggetti, valori, consumo*, per comprendere e risolvere le forti contraddizioni della nostra vita economica e sociale occorre innanzitutto capire come il sistema delle merci, l'impero delle cose, la società dei consumi, formino un universo intelligibile, soprattutto tenendo conto che, come ricordano Isherwood e la Douglas, "i beni sono di per sé neutri, ma i loro usi sono sociali: possono essere utilizzati come barriere o come ponti". Oltretutto, e come progettisti, non dobbiamo dimenticare che per quanto il problema a volte sia razionale, e altre volte sia artistico, comunque le cose fatte dall'uomo sono sempre soluzioni intenzionali di un certo problema, quindi prodotti conseguenti a un progetto. In particolare, rispetto al "mondo delle cose" americano ci preme anche segnalare il fondamentale ruolo, in tutta questa storia, svolto dall'istituto del brevetto U.S.A., il Patent Office, che ne rappresenta l'immenso archivio. Già la definizione che il presidente Abramo Lincoln (1809-1865) diede del brevetto ci illumina sulle origini della società dei consumi americana: "Il combustibile dell'interesse sul fuoco del genio". Questa idea della ricerca applicata e inserita nel mercato costituisce senza dubbio forse la matrice più forte del pragmatismo liberale della cultura economica e sociale esportata dagli Stati Uniti nel mondo. Vogliamo comunque concludere queste brevi riflessioni sulla "via americana del de- sign" e sul "mito americano" che l'accompagna, ricordando per l'ennesima volta i principi costitutivi indicati da George Kubler, nel suo libro *La forma del tempo*, per lavorare alla costruzione di quella "storia delle cose", che noi riteniamo il più interessante modello di studio per approfondire gli studi storici sul disegno industriale. "Scegliendo l'espressione 'storia delle cose'" ha scritto Kubler "non abbiamo semplicemente inteso adottare un eufemismo che sostituisse l'ispida brutteza di 'cultura materiale'. Gli antropologi usano questa espressione per distinguere le idee, o 'cultura materiale', dai prodotti lavorati (o manufatti). La 'storia delle cose' intende invece riunire idee e cose sotto la rubrica di 'forme visive', includendosi in questo termine sia i manufatti che le opere d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve, tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo, o sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenza temporale. Da tutte queste cose emerge una forma del tempo, si delinea un ritratto visibile dell'identità collettiva, sia essa tribù, classe o nazione. Questo autoritratto riflesso nelle cose serve al gruppo come guida e punto di riferimento per il futuro e diviene finalmente il ritratto tramandato ai posteri".

E di questo ritratto tramandato ai posteri abbiamo qui cercato di tracciare alcuni lineamenti, lasciando a ciascuno lo spazio di una propria interpretazione.

1

2

3


4

Per una guida alla lettura

I soggetti presentati sono stati raccolti secondo gruppi individuati per caratteri tipologici apparentemente d'uso, ma più propriamente si potrebbero definire di tipo 'contestuale'. Un valore di contesto rappresentato anche dal titolo di riferimento, sotto cui si raccolgono i vari pezzi, che è stato scelto tra quelle parole o espressioni 'americane'che sono entrate, come linguaggio e pratiche quotidiane, negli usi e costumi di quasi tutte le nazioni e i popoli della Terra. Si propongono qui quattordici percorsi 'contestuali', ma numerosi altri si possono ricostruire e indagare. Molti dei prodotti scelti si prestano a essere letti, anche imprevedibilmente, come appartenenti a diversi contesti, ed è proprio da questo intreccio e dal tessuto che si crea che crediamo si renda intelligibile una parte rilevante della forma del nostro tempo.

Before undertaking any survey *of the language of "mass culture", it will always be useful to look back at the semiological dismantling of that language which, with brilliant and elegant mastery, Roland Barthes set about in his celebrated collection of essays in 1957,* Myths of Today. *"I had just read Sassure", wrote Barthes in the preface to the second French edition published in 1970, "and I had gained the conviction from him that, in treating 'collective representations' as systems of signs, one might hope to depart from generous denunciation and explain in detail the mystification that turns petty bourgeois culture into universal nature". And so it occurred to us immediately that just such a universal nature of petty bourgeois culture, however dated and faintly exaggerated the definition "petty bourgeois" may seem, could serve as a possible and suitably varied model of interpretation with which to encapsulate the consumer society produced in over a century by the United States of America. It is an angle of approach by no means intended to disregard (on the contrary, we have tried wherever possible to underline it with dates and names) the outstanding creative role played by American design culture, both in technological evolution and in the construction of the largest number of 'things' useful to the steady improvement of 'prosperity'. But it is perhaps precisely this merging of technological research with the designing of 'things' useful to the pursuit of 'prosperity' that causes this culture, as a whole, to be seen as the model for a 'myth' created and managed by the United States that has spread everywhere and today rules the entire globe. Armed then, with the instruments of interpretation developed by Barthes, we have attempted to recompose a kind of general frame of reference, the outline for a sort of synoptic table to steer us through the wide world of things that have in the course of time built up the universal language of the "American myth". Brought up also with the studies conducted by the American art historian and anthropologist George Kubler, whose pivotal essay* The Shape of Time – The history of art and the history of things, *reminded us that the historian's job is to "portray his time" and, in particular for the historian of aesthetic phenomena, to "discover the multiple forms of his time", we have played at putting together images, 'icons' and symbols of American industrial culture. They also include all those 'forms' that may be regarded as "industrially produced", insofar as they represent a standard regulation serially reproduced (witness the symbols of the eagle and Uncle Sam rather than popular communication through graffiti). In presenting this montage we had in mind those magnificent synoptic tables which Charles and Ray Eames had devised to recount, for various didactic exhibitions, the dense scientific and cultural history of the United*

1 La stella dello sceriffo, primi dell'Ottocento.
2 Peter Fonda (nel film: Captain America) e Dennis Hopper con un Chopper Harley Davidson nel fim culto *Easy Rider* del 1969.
3 Revolver Colt-Paterson, di Samuel Colt-Paterson, New Jersey, 1836.
4 Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, particolare, 1962.

1 *The sheriff's star, beginning Eighteenth century.*
2 *Peter Fonda (in the movie: Captain America) and Dennis Hopper riding a Chopper Harley Davidson in the cult movie* Easy Rider, *1969.*
3 *Colt-Paterson revolve , by Samuel Colt-Paterson, New Jersey, 1836.*
4 *Andy Warhol,* Green Coca-Cola bottles*, detail, 1962.*

Si ringrazia Paola Proverbio per la preziosa collaborazione.
We thank Paola Proverbio for her invaluable work.

1

1 Una T-shirt indossata da Marlon Brando nella versione Tv di *A Streetcar Named Desire*, 1951.
2 Wim Wenders, *Crosby Andrews*, Houston, Texas.

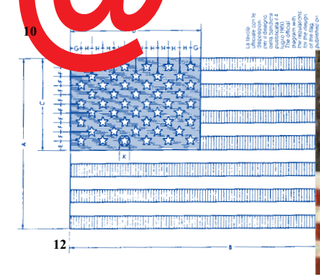
1 *A T-shirt wore by Marlon Brando in the Tv version of A Streetcar named Desire, 1951.*
2 *Wim Wenders,* Crosby Andrews*, Houston, Texas.*

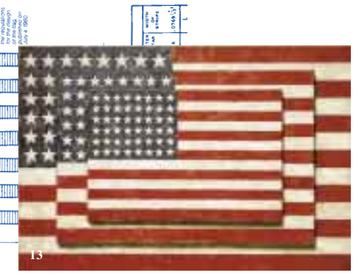
2

States. While this diagrammatic reconstruction of the "American myth" was being ever further enriched (in a picture that certainly still has room for development – and we leave this part of the game to our readers), we found ourselves defining a clearer representation of what has been the dominant 'form' of our time. The fact that this century, and probably the next too, can already be described as the "American age" and as the "pax americana", must provide food for thought, just as today the ancient Roman and Egyptian ages are studied in the light of our history.
In that respect, as the economist Baron Isherwood and the anthropologist Mary Douglas have explained well in their book The World of Things – objects, values, consumption*, to understand and resolve the sharp contradictions of our economic and social life, it is necessary first of all to understand how the system of goods, the empire of things, the consumer society, came to form an intelligible universe, especially considering, as Isherwood and Douglas point out, that "goods are in themselves neutral, but their uses are social: they can be utilised as barriers or as bridges". Furthermore, and as architects, we must not forget that although the issue is at times a rational, and at others an artistic one, the things made by man are in any case always intentional solutions to a given problem, hence products consequent to a project. In particular, as regards the American "world of thins", we should also emphasize the key role played throughout this story by the U.S. Patent Office, which represents its immense archive. The phrase coined by president Abraham Lincoln (1809-1865) to describe a patent already threw light on the origins of the American consumer society: "The fuel of interest on the fire of genius". This idea of research applied to and put into the market constitutes without doubt perhaps the strongest source of liberal pragmatism in the economic and social culture exported by the United States to the rest of the world. We would like however to conclude these brief reflections on "the American way of design" and its attendant "American myth", by mentioning yet again the constitutive principles set out by George Kubler, in his book* The Form of Time*, so as to work on the construction of that "history of things" which we believe is the most interesting model available to explore historical studies of industrial design. "In choosing the expression 'history of things'" wrote Kubler "we did not simply intend to adopt a euphemism to substitute the insipid ugliness of 'material culture'. Anthropologists use this expression to distinguish ideas, or 'material culture', from processed (or manufactured) products. The 'history of things' is intended on the other hand to bring together ideas and things under the heading of 'visual forms". This term includes both manufactured articles and works of art, multiples and originals, tools and expressions: in short, all the materials handmade by man, or under the guidance of ideas linked and developed in a temporal sequence. From all these things emerges a form of time, and is delineated a visible portrait of collective identity, be it tribe, class or nation. This self-portrait reflected in things serves the group as a guide and reference point for the future, and ultimately becomes a portrait passed down to posterity". And from this portrait passed down to posterity we have tried here to trace certain features, leaving each reader the necessary space for his or her own interpretation.*

For a guide to reading
The subjects presented have been assembled according to groups, picked for their apparent user characteristics. But more properly they might be defined as 'contextual'. It is a value of context also represented by the reference title, under which the pieces are collected. It was chosen from those 'American' words or expressions that have, as language and daily practice, entered into the usage and mores of almost all the nations and populations on Earth. By way of a rough guide, fourteen 'contextual' paths are proposed, but others can be reconstructed and surveyed. Many of the products chosen could be examined, even unexpectedly, as belonging to diverse contexts, and it is precisely from this interweave and from its resultant fabric that we believe a significant part of the shape of our time is rendered intelligible.

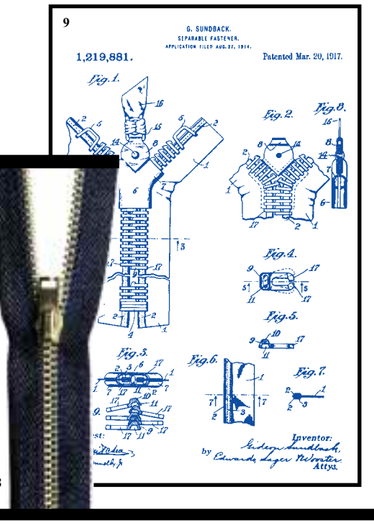
Corporate identity





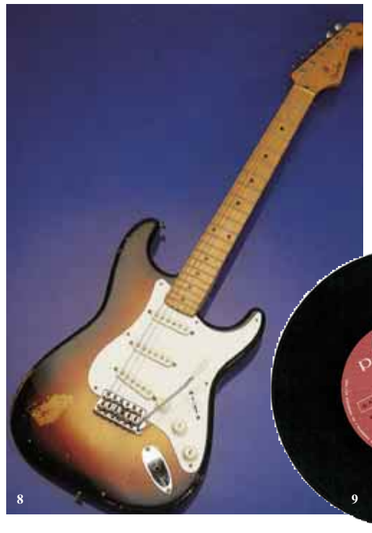
1 Simbolo del diritto di riproduzione *copyright symbol*.
2 Stella dello sceriffo *Sheriff's star*.
3 Uncle Sam, circa 1810 (Andy Warhol, *Uncle Sam*, 1981).
4 Logo Apple *logo*, design R. Janoff e R. McKenna, 1980.
5 Andy Warhol, *Bald Eagle*, 1983.
6 Marchio depositato *registered trade-mark*.
7 Logo MTV *logo*, design P. Gorman e F. Olinsky, 1980.
8 Logo IBM *logo*, design Paul Rand, 1960.
9 Logo Nike *logo*, design Carolyn Davidson, 1971.
10 Logo E-mail *logo*.
11 Logo 3M *logo*, redesign Sigel & Gale, 1978.
12 Bandiera USA *flag* 1777, disegno ufficiale *official design* 4 luglio *July* 1960.
13 Jasper Johns, 'Three Flags', 1958.

look



1 Cappello da cowboy Stetson *cowboy hat,* circa 1860.
2 Cappellino con visiera *Cap with peak*.
3 T-shirt Fruit of the Loom *T-shirt,* design J. Foldforb, 1902.
4 Scarpe da Basket Converse All Star *basketball shoes*, 1917.
5 Occhiali da sole Ray-Ban *sunglasses* della *made by* Bausch & Lomb, design B. O'Brien e F. C. Hutchings, 1938.
6 Blue Jeans, circa 1860 (Levi Strauss '501', 1873).
7 Smoking/Tuxedo, design P. e G. Lorillard, 1886.
8, 9 Cerniera lampo *Zip fastener* (primo brevetto di *first patent by* W. L. Judson, 1893); la sua versione moderna di *its modern version by* G. Sundback, 1917.
inoltre *and*:
calze di nylon, 1940. Derivate dalla prima fibra sintetica al mondo, il 'Nylon', brevettato nel 1937 da W. H. Corothers per la società Du Pont. *Nylon stockings, derived from the world's first synthetic fiber, 'Nylon', patented in 1937 by W. H.Corothers for Du Pont;* stivali da cowboy. Rinomati sono i modelli di Tony Lama a El Paso, fabbricati dal 1911. *Cowboy boots. Renowned are the models by Tony Lama at El Paso, made since 1911;* felpa con i nomi delle università. *Jogging shirt with university names;* Scarpe da jogging Nike, anni '80. *Nike jogging shoes, 1980s.*

entertainment



1 Topolino, design Walt Disney, 18 novembre *November* 1928.
2 Pellicola Kodak *Kodak film* 35mm, design L. Mannes e L. Godowky, 1935.
3, 4 Frisbee, design F. Morrison, California, 1957.
5 Flipper, anni Trenta *30s*.
6 Monopoly, design C. B. Darrow, Pennsylvania, 1933.
7 Slot machines, tra il *between* 1890 e il *and* 1900.
8 Chitarra elettrica Fender Stratocaster *electric guitar,* design Fred Tavaras, 1954 (la prima venne prodotta da *the first one was produced by* Leo Fender, 1950).
9 Disco a microsolco in resina vinilica *microgroove disc in vynil-resin*, 1948 († 1990).
10 Scarabeo, design A. Butt, New England, 1931.
11 Barbie, 1958, design R. Handler, fondatrice con il marito Elliot della *founder, with her husband, of the firm* Mattel, 1945.
... inoltre *and*:
Orsacchiotto 'Teddy', 1902. Il suo nome è legato a quello del presidente Theodore 'Teddy' Roosevelt che durante una partita di caccia salvò un cucciolo di orso. *'Teddy', 1902. Its name is associated with president Theodore 'Teddy' Roosevelt, who rescued a bear cub during a hunt;* Slinky (la molla che scende le scale), design R. James, metà anni '40. Nasce da un esperimento per produrre un congegno antivibratorio per strumenti navali. *Slinky (the spring that goes down the stairs), design R. James, mid-1940s. It originated from an experiment to produce an anti-vibratory device for naval instruments;* Silly Putty (la gomma pane *the bread rubber*), design J. Wright e P. Hodgson, 1945.

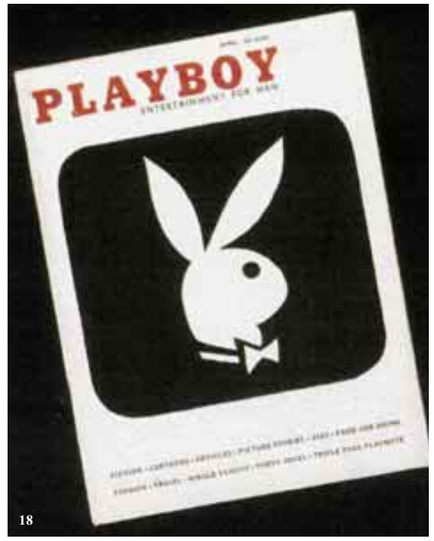
14

15

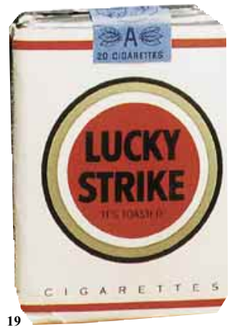
16

17

14 Logo Mc Donald's *logo*, 1955.
15 Logo Coca-Cola *logo*, 1882.
16 Logo Mc Donald's *logo* (Primo ristorante *first restaurant,* 15 aprile *April* 1955).
17 Alfabeto 'stencil' unificato *standardized 'stencil' alphabet* (brevetto di *patent by* S. W. Reese, 3 marzo *March* 1874).
18 Logo Playboy *logo*, 1954.
19 Logo Lucky Strike *logo,* Raymond Loewy, 1942.
20 Timbro postale USA *postmark*, redesign Raymond Loewy, 1959.
21 Simbolo del Dollaro *Dollar symbol*, XVIII secolo *18th century*.



18



19

20 21

on the road

1

2

3

4

1 Limousine, fine anni '60 *late 60s*.
2 Greyhound, design C. E. Wickman, 1930.
3 Airstream 'Clipper', design W. Byam, California, 1936.
4 Pickup, primi anni '60 *beginning '60s*.
... inoltre *and*:
Route 66, mitica strada che attraversa gli U.S.A. da Chicago a Los Angeles, primi anni '20. *Route 66, the mythic highway across the U.S.A. from Chicago to Los Angeles, early 1920s;* motorhome, design J. K. Hanson, produzione *made by* Winnebago, 1966; Boeing 747, design B. Allen, Seattle, 1970; space-shuttle, NASA, 1981; mountain bike, design C. Kelly e *and* G. Fisher, California 1975; Harley-Davidson, Sporster 883, design L. Netz, 1953.

Urban space

1

2

4

5

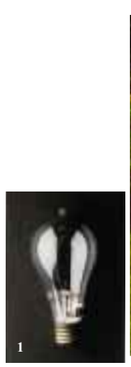
3

6

1 Scale antincendio *fire escape* (brevetto di *patent by* W. C. Phillips 16 aprile *April* 1878).
2 Serbatoi d'acqua sui tetti *Water-tanks on roofs*, fine secolo *late* XIX.
3 Balloon frame, design G. Washington Snow, primi decenni del XIX *early decades of 19th c.*
4 Parchimetro, Oklahoma City, 16 luglio 1935. *Parking meter, Oklahoma City, 16 July 1935.*
5 Segnaletica stradale unificata *unified road signs*.
6 Graffiti murali *mural graffiti*.
... inoltre *and*: semaforo *traffic lights*, 1914; idrante *water plug*, seconda metà *second half* XIX.

11

home sweet home


1

2

3

4

5

6

1 Lampadina, brevetto di *Light bulb, patent by* T. A. Edison, 1879-1882.
2 Barbecue, anni '50 *1950s*.
3 Falciatrice per il prato a motore *Motor lawn-mower,* design E. George, 1919.
4 Toastmaster (tostapane a espulsione automatica), design C. Strite, 1926
5 Cassetta delle lettere *traditional Rural Mailbox*, design R. Jorolemen, 1915.
6 Contenitori in polietilene Tupperware, design E. Tupper, 1945
7 Frigorifero bombato, metà anni '30. *Rounded refrigerator, mid-'30s.*
8 Televisione; la prima trasmissione nazionale avvenne nel 1951. *Television set; the first national broadcast took place in 1951.*
... inoltre *and*:
laminato 'Formica' *laminated plane*, design H. A. Faber e D. J. O'Conor, 1913; bicchiere di carta *paper cup*, design H. Moore e K. L. Luellan, 1909; lavatrice elettrica *electric washing-machine,* design A. Fisher, 1907; pentole Pyrex *saucepans*, design J. Littleton, produzione *made by* Corning, 1915; forno a microonde Tappan *microwave oven*, design P. Spencer, 1952; canna di gomma per innaffiare, design B. F. Goodrich, 1870; cucina all'americana, anni '40 *American-style kitchen, 1940s.*

7

8

Megastore

1

2

3

1 Carrello del supermarket *supermarket trolley* (1947), design S. N. Goldman, 1937.
2 Registratore di cassa *cash register* (1939), fine '800 *late 19th century.*
3 Sacchetto di carta marrone *brown paper bag*, design C. Stilwell, 1883.

... inoltre *and*:
codice a barra, 1973. Alle 8 e un minuto del 26 giugno 1974, presso il supermarket Marsh di Troy (Ohio), un pacchetto di chewing gum Wrigley segnato con un codice a barra fu il primo prodotto a essere rilevato con scanner. *Bar code, 1973. At one minute past 8 on 26 June 1974, at the Marsh supermarket in Troy, Ohio, a Wrigley's chewing gum packet marked with a bar code was the first product ever to be read by a scanner;* foglio di alluminio in rotoli *aluminium sheet in rolls,* design R. Reynolds, 1947; foglio di cellophane in rotoli, brevetto *cellophane sheet in rolls, patent* Du Pont, 1929.

bang bang boom!!

1

2

3

1 Bomba atomica *Atomic bomb*, 1945.
2 Lockheed SR-71, 1964; B-52, anni Cinquanta *1950s*.
3 Winchester, design O. F. Winchester, metà del secolo XIX *mid-19th century.*
4 Jeep, design Karl Probst, 1940, adottata dal 1942 dall'esercito americano *used from 1942 by the US army.*
5 Colt-Paterson Revolver, design S. Colt, brevetto del *patented* 25 febbraio *February* 1836.

... inoltre *and*:
cimitero militare *military cemetery*, 1941-45, 1950-53, 1964-73, ...;
U2 aereo spia *reconnaissance plane,* progetto coordinato da *design coordinated by* E. Land, 1955; anfibi da sbarco, anni Quaranta *Landing craft, 1940s;* Stealth bomber, 1983.

slurp!

1

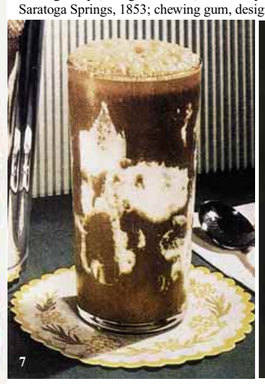
4

2 3

5

6

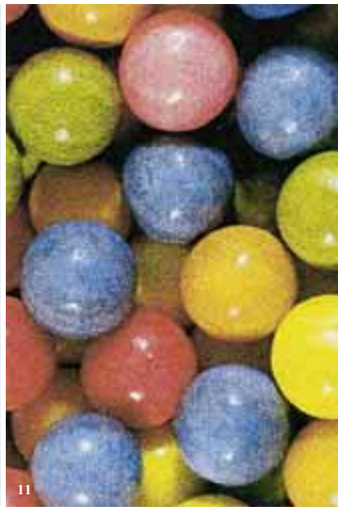
1 Kellogg's Corn Flakes, design W. K . Kellogg, 1905.
2 Mr. Peanut, 1916, Planters Peanut Company, 1906.
3 Hamburger, design anonimo *anonymous design,* Fiera Mondiale di St. Louis *World Fair,* 1904.
4 Cialda di cono gelato di produzione industriale *industrially produced wafer ice cream cornet,* design F. Bruckman, 1912.
5 Pop corn, design anonimo *anonymous design*, 1880.
6 Bottiglia di Coca-cola *bottle*, design J. Styth Pemberton, 1886.
7 Milkshake, design anonimo *anonymous design*, 1920.
8 Heinz Tomato Ketchup, design H. J. Heinz, primo ketchup americano in bottiglia *the first bottled American ketchup,* 1876.
9 Campbell's, design J. T. Dorrance, 1897. (A. Warhol, *Campbell's Soup Can,* 1966).
10 Hot Dog, New York 1906.
11 Bubble gum, design Frank e *and* Henry Fleer, 1928.
... inoltre *and*: ghiacciolo *water-ice*, brevetto di *patent by* F. Epperson di Oakland, Ca, 1923; bustine del te *tea-bags*, design J. Kreiger, 1919; Saratoga chips, design G. Crum, servite la prima volta a *first served in* Saratoga Springs, 1853; chewing gum, design W. J. Wrigley, circa 1890.


7

8

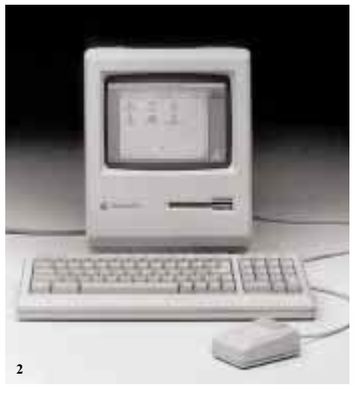
9

10


11

office open space

1


2

3

4

1 Bell Telephone 302, design Henry Dreyfuss, 1937.
2 Apple computer Macintosh Plus, 1986. Design S. Jobs e S. Wozniak, fondatori di Apple nel *founders of Apple in* 1976.
3 Rolodex, design A. Neustadter e *and* H. Neilsen, 1958.
4 Post-it, design S. Silver e A. Fry, produzione *manufactured by* 3M, 1981.

... inoltre *and*:
mouse, brevetto di *patent* D. C. Engelbart, 17 novembre *November* 1970.

self service

1

2

3

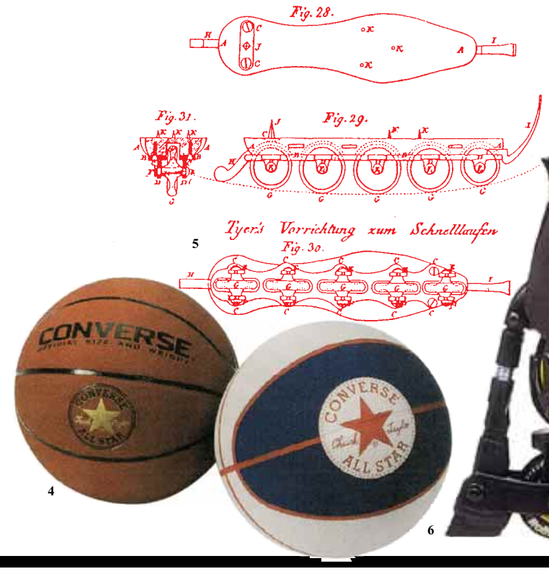
4

Drive-in, inizio anni Trenta *early 1930s.*
Juke box Wurlitzer 850, 1941.
Pompa di benzina Mobil *gasoline pump,* design E. F. Noyes, 1964.
Distributore bubble gum *slot machine*, anni Sessanta *1960s*.
Distributore di giornali *Newspaper slot machine*, anni Quaranta *1940s.*
Polaroid, design E. Land, 1948
Distributore Coca-Cola *slot machine*, anni Quaranta *1940s.*
inoltre *and*:
Distributore chewing-gums *slot machine*, fine secolo XIX *end 19th century.*

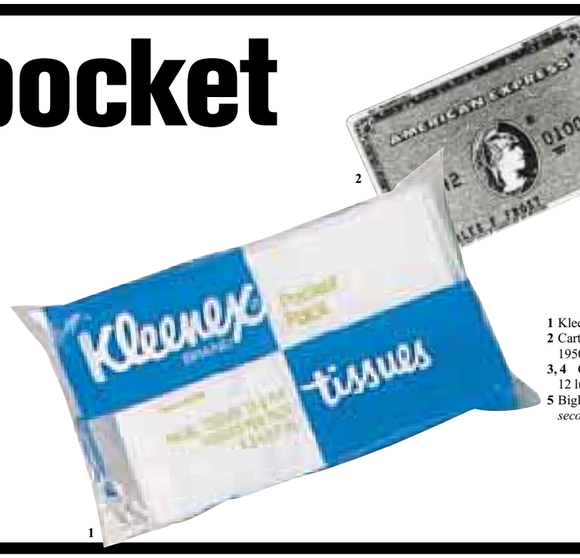
5

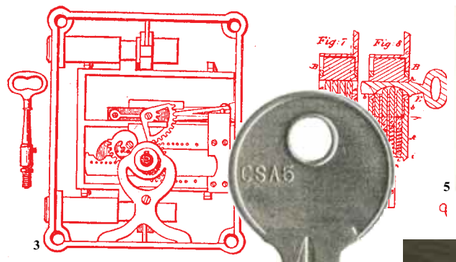
sport

1 Skateboard, introdotto in California negli anni Cinquanta come un genere di "street surfing". *Skateboard, introduced in California in the 1950s as a kind of "street surfing".*
2 Guantone e palla da baseball, fine Ottocento. *Baseball glove and ball, end 18th century.*
3 Casco da Football, versione moderna del 1943. *Football helmet, modern version, 1943.*
4 Pallone da Basket, inizio Novecento *Basket ball, early 20th century (*primo statuto per il gioco del basket 1891 *first by-laws for basket game in 1891).*
5, 6 Rollerblade, un fenomeno degli anni Ottanta *a phenomenon of the 1980s,* con brevetto di *patented by* R.J. Tyers, *1823.*
7 Surf, introdotto in California nel 1898. *Surfboard, introduced in California in 1898.*



pocket

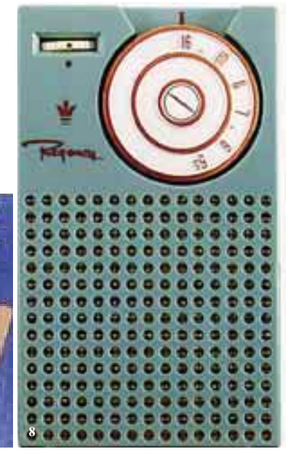




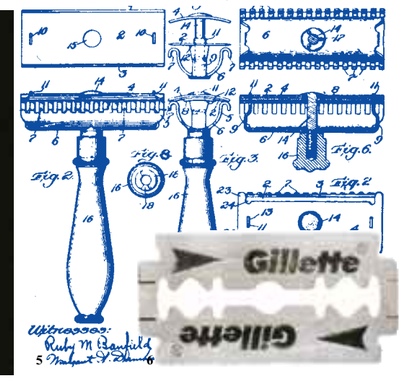
1 Kleenex pocket pack, 1948 (packaging design A. P. Olsen, 1938).
2 Carta di credito *credit card* (versione moderna *modern version*), 1950.
3, 4 Chiave Yale *key*, design L. Yale, 1851, con brevetto il *patented on* 12 luglio *July* 1853.
5 Biglietto da un dollaro *a dollar note*, seconda metà del XVIII secolo *second half of 18th century.*

6 Penna Parker 51 *pen*, design K. Parker, 1939.
7 Chewing gum (pocket), design W. J. Wrigley, 1892.
8 Radio-transistor tascabile Regency p*ocket transistor radio*, design Teague e *and* Shockley, 1954.
9 Accendino Zippo *lighter*, design G. Blaisdell, 1932.

... inoltre *and*:
Lattina di alluminio per bibite gasate *aluminium soft drinks can*, produzione *made by* Alcoa di Pittsburg, 1962.



over skin



1 Tampax, 1934.
2 Cerotto Band-Aid *sticking-plaster*, Johnson & Johnson, 1921.
3 Coppertone, design B. Green, anni Quaranta *1940s.*
4 Vick's Vaporub, design L. Richardson, 1905.
5, 6 Rasoio forma a T con lama usa e getta *T-shaped razor with use-and-throw blade,* design King Gillette, 1903, brevetto del *patented on* 1904.

... inoltre *and*:
carta igienica Scott *toilet paper,* 1879; fazzolettini Kleenex *handkerchiefs,* 1924.

Testo di Paolo A. Tumminelli

Ford. Il mito dell'automobile

Text by Paolo A. Tumminelli

Ford. The automobile myth

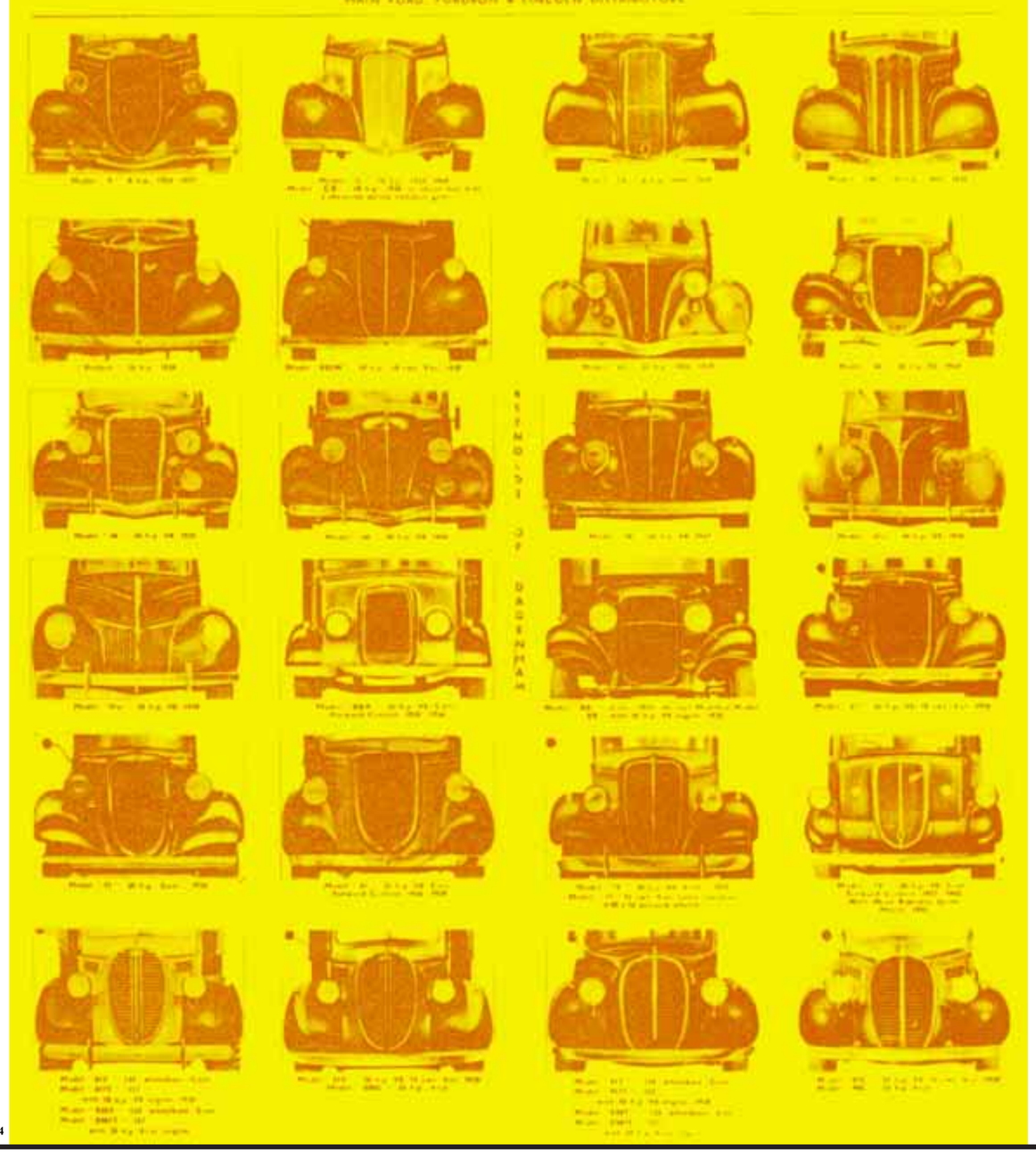
Fondata nel 1903, Ford Motor Company è oggi dopo General Motors il secondo produttore di automobili e veicoli industriali al mondo. Nel 1996 è classificata da *Fortune 500* come la seconda più grande azienda al mondo. Le sue vendite sfiorano i sette milioni di veicoli per anno, prodotti o assemblati in trenta Paesi e distribuiti in oltre duecento attraverso un network di diecimila e cinquecento concessionari. L'azienda, cui fanno capo i marchi Ford, Mercury e Lincoln, possiede Jaguar, Aston Martin Lagonda e Volvo e ha partecipazioni in Mazda e Kia, dando lavoro complessivamente a più di trecentosettantamila persone. Fra le prime a credere nel mercato mondiale dell'automobile, Ford sta lanciando un programma strategico di design cui dovrà corrispondere una nuova immagine globale del prodotto per il prossimo millennio. Obiettivo evidente: ridiventare, come ai tempi della mitica Ford T, il più grande produttore automobilistico del mondo.

Founded in 1903, the Ford Motor Company is today the world's second largest maker of cars and industrial vehicles after General Motors. In 1996 it was classified by* Fortune 500 *as the second biggest company in the world. Annual sales are close on 7 million vehicles, produced or assembled in 30 countries and distributed in more than 200 through a network of 10,500 dealers. The corporation, made up of Ford, Mercury and Lincoln, also owns Jaguar, Aston Martin Lagonda and Volvo, and has capital interests in Mazda and Kia. It employs more than 370,000 people worldwide. Among the first to believe in the international car market, Ford is now launching a strategic design programme that will need to be matched by a new global product image for the third millennium. And naturally its goal is once again to become, as it was in the days of the mythic Ford T, the world's leading car maker.

1

2

3



4

5

1 Henry Ford e la sua prima automobile, 1896 (© archivio *Quattroruote*).
2 Tre generazioni di Ford (dall'alto in basso: Henry, Edsel e Henry II) in un ritratto di Norman Rockwell.
3 Il primo laboratorio di Henry Ford dove costruì la sua prima automobile (© archivio *Quattroruote*).
4 Mappa identificativa delle automobili Ford, 1945.
5 Il modello T, 1908. È interessante per il principio costruttivo che adotta: l'intercambiabilità completa dei pezzi e la semplicità dell'incastro.

1 Henry Ford and his first automobile, 1896 (© Quattroruote *archives).*
2 Three generations of the Ford family (from top to bottom: Henry, Edsel and Henry II) in a portrait by Norman Rockwell.
3 Henry Ford's first workshop, where he made his first automobile (© Quattroruote *archives).*
4 Identification map of Ford cars, 1945.
5 Model T, 1908. It is interesting for the principle adopted for its manufacture: the complete interchangeability of parts and simplicity of fitting.

Henry Ford e l'auto universale

Henry Ford non ha inventato né l'automobile né la catena di montaggio. Seguendo una visione personale che lo pone in assoluto, avanguardistico anticipo rispetto ai suoi contemporanei, Ford ha inventato la mobilità di massa. "Costruirò un'automobile per le grandi masse, costruita con i migliori materiali dai migliori operai. Dovrà essere così a buon mercato che nessuno sarà impossibilitato a comprarla". Per fare ciò, dopo dodici anni di esperienze progettuali le più disparate, realizza il modello T, un'automobile tanto anonima sotto il profilo estetico e di design quanto peculiare nel suo principio costruttivo, basato sulla "intercambiabilità completa dei pezzi e sulla semplicità di incastro". A questo principio, oggi assolutamente scontato, si associa una costante ristrutturazione del ciclo produttivo che, in chiave taylorista, viene scomposto in operazioni elementari: il ciclo medio di un montatore Ford passa dai 514 minuti del 1908 ai 2,3 minuti del 1913. Nello stesso anno si eseguono nel nuovo stabilimento di Highland Park i primi esperimenti sulla catena di montaggio (l'idea è presa in prestito dal mattatoio di Chicago), che permette un'ulteriore riduzione del ciclo a 1,19 minuti. L'accelerazione della produzione è immediata: il tempo di assemblaggio dei telai si riduce da dodici ore a un'ora e mezza; ogni 10 secondi una vettura finita esce dallo stabilimento. Per evitare i tempi morti di produzione tutte le vetture prodotte vengono ora verniciate nell'unico colore a rapida essiccazione: il nero giapponese. Secondo una direttiva storica che durerà fino al 1925 – con l'introduzione delle vernici alla nitrocellulosa – è ora possibile avere una Ford T di qualunque colore "purché sia nero". Questi risultati sono ancora più strabilianti se si pensa che Ford persegue, in antitesi con la teoria della "mano invisibile" di Adam Smith, la completa integrazione verticale della produzione: dalle miniere di estrazione delle materie prime alla lavorazione e trasporto di dette materie fino agli stabilimenti, tutto è di proprietà Ford.

I vantaggi si riflettono economicamente sull'azienda – che nel 1914 vende più automobili di quante non ne vengano prodotte nel mondo da tutti gli altri fabbricanti messi insieme – sui consumatori, che vedono una continua riduzione del prezzo – dagli iniziali 850 ai 450$ del 1914 - e sugli operai, cui viene offerto nello stesso anno un salario giornaliero di 5$ per otto ore di lavoro – per quanto alienante, comunque più del doppio rispetto alla prassi industriale dell'epoca.

Il principio di base del fordismo, secondo cui all'aumento dello sfruttamento della forza lavoro corrispondono un aumento della produttività e una proporzionale riduzione dei prezzi che devono essere compensate da un maggiore consumo – reso a sua volta possibile da migliori condizioni salariali – porta certamente gli Stati Uniti al miracolo economico e alla grandiosa esplosione politico-culturale di inizio secolo che getta le basi dell'americanismo moderno. Parallelamente però, la velocità con cui si sviluppa la rivoluzione sociale ed economica è uno dei fattori che portano alla grande crisi del '29, sulle cui ceneri si evolve un comportamento consumistico più moderno – al quale si deve far fronte con un sistema produttivo più flessibile – che Ford ha saputo realizzare solo parzialmente. L'idea di Ford di un "modello universale" – adatto a tutti e per sempre – non regge in realtà all'evoluzione dei gusti e all'attenzione allo stile indotti proprio dallo stesso benessere raggiunto grazie all'espansione fordista del mercato. Chiamato nel 1920 a dirigere la General Motors, Alfred Sloan intuisce l'importanza dell''aspetto' sulle vendite dell'automobile e, unitamente a una ristrutturazione aziendale all'insegna della de-burocratizzazione e della flessibilità, istituisce un dipartimento Art&Color alla cui guida chiama Harley Earl, l'inventore del moderno design automobilistico.

Offrendo, pur a un prezzo superiore, vetture esteticamente più accattivanti, GM riesce nel 1926 con la sua Chevrolet a superare la Ford nelle vendite, sfiorando il milione di unità prodotte nell'anno.

È la fine di un mito: diciannove anni e quindici milioni di vetture dopo la sua prima apparizione, la piccola T, che ora costa solo 260$, esce di scena. La produzione nei trentacinque stabilimenti Ford è bloccata, gli operai sono sospesi dal lavoro: nessuna idea su come debba essere il nuovo modello. Commercializzato nel 1928, questo si chiamerà, a significare il nuovo corso dell'azienda, Model A. Naturalmente disponibile di serie in sette colori e sei diversi tipi di carrozzeria.

Lo sviluppo del prodotto Ford negli anni a seguire è piuttosto improntato alla proliferazione dei modelli in risposta al mutare dei gusti dei consumatori che all'impostazione di un'identità di marca - prodotto e posizionamento - stabile nel tempo. La decentralizzazione della produzione e di particolare rilevanza soprattutto in Europa, dove gli stabilimenti di Dagenham e Colonia seguono una politica commerciale e progettuale spesso antitetica generando da un lato una corrente di pensiero inglese, quasi raffinata e pretenziosa, e dall'altro una tedesca, più sobria e solida pur se ispirata alla grandeur americana.

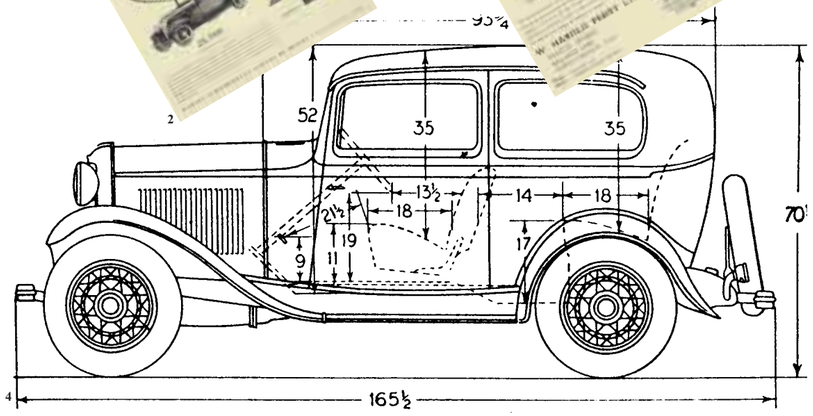
Nel complesso, in un'altalena di ritrovamenti stilistici spesso originali, anonime berline – la generazione Fordor – si sovrappongono a ricercati prodotti di nicchia – la intramontabile Thunderbird; grandi successi commerciali – la mitica Mustang – cancellano il ricordo di clamorosi flop – la Edsel; vetture utilitarie come la Escort fanno da contorno a supersportive come la GT40.

Al profondo anonimato degli anni Settanta – anni, oltre-

1

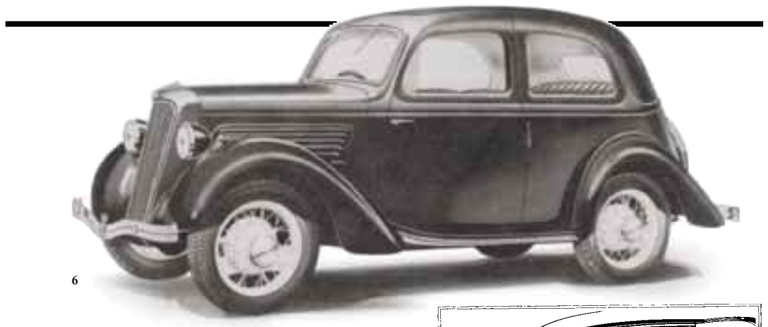
2

3

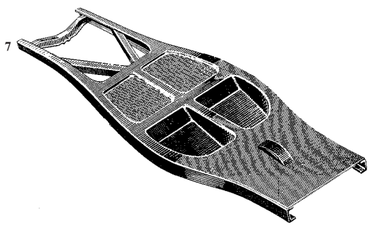


4

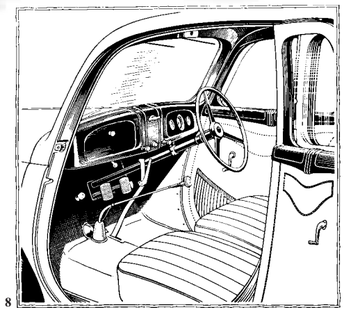
5



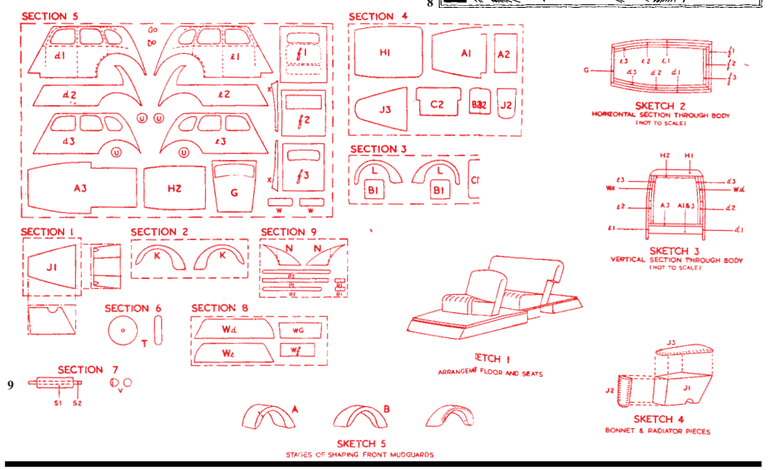
6



7



8



9

10

1 La prima catena di montaggio della Ford negli stabilimenti di Highland Park, nel 1914 (© archivio *Quattroruote*).
2 Manifesto pubblicitario francese del 1° giugno 1932.
3 Manifesto di W. Harold Perry alle mostre Ford del 1932 e '33 per pubblicizzare le carrozzerie prodotte per telai Ford.
4, 5 La Tudor Saloon del '33 (un raro esemplare di Jim Long fotografato al rally inglese degli anni Ottanta) e il suo disegno tecnico.

***1** The first Ford assembly line in the Highland Park factory, 1914 (*© Quattroruote *archives).*
***2** French advertisement dated 1 June 1932.*
***3** Poster by W. Harold Perry at the Ford shows of 1932 and '33 advertising the body produced for Ford chassis.*
***4,5** The Tudor Saloon of 1933 (a rare picture of Jim Long photographed at the British rally in the 1980s) and its technical drawing.*

6-8 Veduta complessiva, telaio e dettaglio della Ford De Luxe, o tipo C, introdotta sul mercato nel settembre del '34.
9 Schemi costruttivi per un modellino di Ford Prefect nell'Inghilterra affamata del secondo dopoguerra.
10 Veduta aerea della fabbrica Ford Motor Company di River Rouge a Dearborn (Michigan), un progetto di Albert Kahn, 1938.

***6-8** General view, chassis and detail of the Ford De Luxe, or C type, marketed in September 1934.*
***9** Manufacturing diagrams for a scale model of the Ford Prefect in a hungry Britain after World War II.*
***10** Aerial view of the Ford Motor Company works at River Rouge, Dearborn (Michigan), a project by Albert Kahn, 1938.*

Domus 816 Giugno *June* '99

tutto, di grande crisi – segue un'apatia che porta alla totale perdita di senso della marca stessa. Il primo tentativo di rivitalizzazione si ha negli anni Ottanta con il lancio della Sierra in Europa e della Taurus in America: un design pulito, fluente, aerodinamico, il cui successo iniziale non viene sostenuto da un'adeguata strategia di prodotto, che torna presto ad avere un look corretto ma anonimo e indifferenziato. Il generalizzato risveglio del mercato dell'automobile negli anni Novanta, intuibile nel crescente interesse per le vetture classiche come bene emozionalmente godibile, porta molte case a un recupero dell'immagine di marca come valore aggiunto per il prodotto. Operazione quasi improponibile per Ford nel suo ruolo di "marca che non c'era". In questo scenario viene lanciato il programma New Edge: alla ricerca di una riqualificazione globale e permanente...

New Edge design: la funzione nascosta

Alla ricerca di una qualificazione globale della marca, è stato necessario operare drasticamente dando vita a un'identità Ford costruita a tavolino, non solo in termini di descrizione, ma anche di visualizzazione. Nelle parole di John Mays, "il New Edge nasce essenzialmente da piani relativamente morbidi creando intersezioni nette e spigolose che aiutano a delineare la sofficità in una maniera più tecnica. Le automobili dalle linee morbide sono generalmente più amichevoli rispetto a quelle spigolose, ma introducendo in forme morbide una certa precisione gli aspetti tecnici, la dinamicità, l'espressività, vengono enfatizzati e l'idea complessiva è che questo si rifletta direttamente nelle qualità stradali della vettura". Tutto ciò si ricollega direttamente alle parole chiave dell'identità Ford: progressista, sincera, vivace.

L'approccio teorico del progetto è evidente: il New Edge nasce come stile analizzando le tendenze in atto e operando una sintesi digressiva: raccogliere i segni latenti in chiave dicotomica unendo concavo e convesso, morbido e spigoloso, quadro e tondo, simmetria e asimmetria cercando di creare un mix originale e resistente ai segni del tempo.

Il bilanciamento mirato degli elementi caratterizzanti dovrebbe poter consentire una continua attualizzazione delle vetture sfruttando al meglio la corrispondenza con diverse tipologie, mercati, tendenze. La componente prevalente, quella grafica, si presta a infinite modulazioni di segno, ora leggero – laddove si richiede più 'decenza' – ora carico – dove la nicchia di pubblico permette una maggiore 'volgarità'. L'esame delle quattro vetture finora presentate permette già dei confronti: la giocosità seriosa, anti-automobilistica di Ka attira un pubblico dai gusti facili e immediati; l'ambizione sportiva di Puma si riflette nella maggiore fluidità delle linee più stilizzate – il richiamo alle GT vere è fondamentale per la legittimazione della piccola sportiva. La ben delineata solidità di Focus, che nelle versioni berlina e station wagon tende quasi alla normalità, si adatta al vasto pubblico di una vettura media per gente media; la volutamente scompensata originalità di Cougar si relaziona indubbiamente al desiderio di distinzione di un pubblico al tempo stesso più maturo ed esibizionista.

Letto in questi termini è chiaro che lo scopo del New Edge è quello di creare distinzione, dinamicità, innovativa eleganza: un fatto di stile dunque?

Nelle parole di Claude Lobo, ex direttore del Ford Small and Medium Vehicle Center, "non si tratta di uno stile o di un trattamento superficiale: il New Edge è un modo di lavorare. È vero che le intersezioni nette sono create per accentuare il carattere della vettura, ma esse sono anche il risultato del desiderio di migliorare e facilitare il processo produttivo e aumentare la qualità". Grazie al New Edge è possibile stabilizzare le lamiere durante lo stampaggio riducendo gli scarti e il tempo di produzione della carrozzeria che, nel caso di Ka, arriva al 30%.

In aggiunta a ciò, lo studio aerodinamico, funzionale, ergonomico porta a rivedere i criteri di progettazione dell'intero package per migliorarne l'efficienza complessiva. Così, nel caso della Ka, lo studio dell'impronta a terra e il posizionamento delle ruote agli estremi della carrozzeria hanno permesso di minimizzare il raggio di sterzata fra

1955 **Thunderbird**

1960 **Anglia**

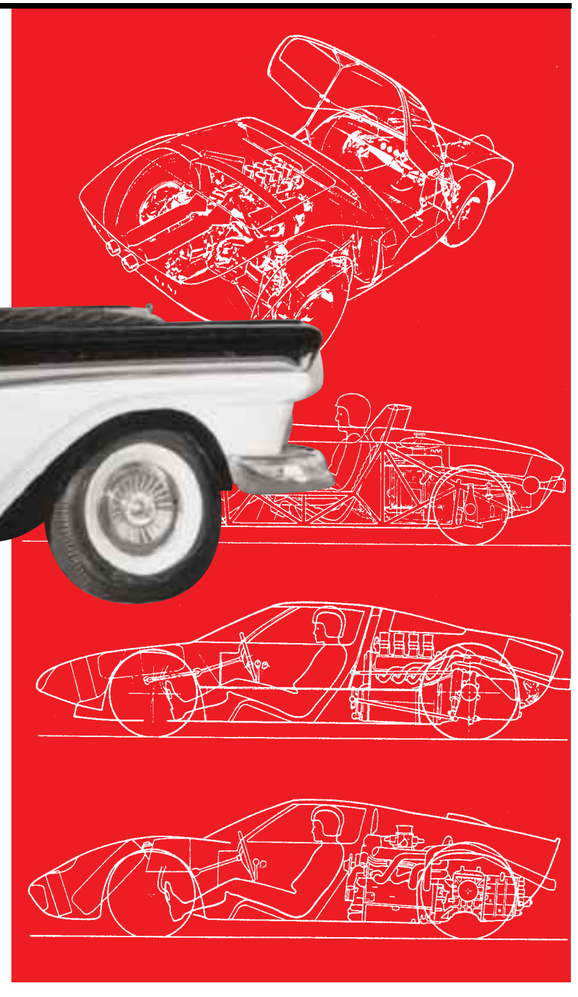
1963 **Cortina MK1**

1958 **Edsel**

1957 **Fairlane 500 Skyliner**

1963 **Mustang**

1982 **Escort**



Nei disegni a destra, dall'alto: il disegno della prima GT40 (realizzata nel 1963) e tre disegni che illustrano l'evoluzione che ha portato alla Mustang I, fino alla GT40 e alla Mark II.
In the drawings, right, from the top: drawing of the first GT40 (made in 1963) and three drawings illustrating the evolution that led to the Mustang I, GT40 and Mark II.

1986 **Taurus**

muri facilitando la manovrabilità; gli intelligenti fascioni paraurti che si estendono a integrare i passaruota aiutano a ridurre i danni derivati dai piccoli urti in parcheggio. Nella Focus, l'abitabilità è stata studiata con un software RAMSIS di nuova generazione che ha permesso di estendere il range partendo dal 4° e fino al 99° percentile; il particolare posizionamento delle luci posteriori crea un voluto 'tick' stilistico ottimizzando al contempo visibilità e funzionalità della parte posteriore che, disegnata per ottenere un forte effetto Kamm, permette buoni risultati aerodinamici.

Il New Edge teorizza dunque la funzione nascosta, necessaria ma non più sufficiente a "far vendere" il prodotto ed è destinato perciò a rimanere agli occhi del pubblico uno 'stile'. In questo si deve riconoscere da una parte il coraggio di Ford nel proporre – ma non c'era alternativa – un linguaggio nuovo in luogo dello scontato sfruttamento di canoni stilistici rétro e la coerenza nell'estenderlo fino a farlo diventare elemento portante dell'identità di marca (un impegno ancora maggiore se si considerano i volumi di vendite tipici di Ford).

Dall'altra si ammette la perdita di senso dell'automobile come categoria oggettuale e progettuale indipendente: queste auto sono oggettini come tanti altri, ben disegnati, accattivanti, sfarzosetti, il cui senso si ritrova solo in quella collettività di atteggiamenti al consumo accelerato guidato dall'apparenza che si pone agli antipodi rispetto al concetto di universalità di Henry Ford e che, tuttavia, è oggi necessaria per la sopravvivenza stessa del mercato.

Henry Ford and the universal car

Henry Ford did not invent the automobile or the assembly line. Inspired by a personal vision that put him in a vanguard way ahead of his contemporaries, Ford invented mass mobility. "I will manufacture an automobile for the masses, made with the best materials by the best workers. It will have to be so cheap that nobody will be unable to afford it". To achieve that end, after twelve years of widely assorted engineering designs, he came up with the Ford T, a car whose appearance and design were as anonymous as its manufacturing principle was peculiar, based as it was, on "complete interchangeability of parts and simplicity of interlocking". Associated with this principle, today taken absolutely for granted, was a constant restructuring of the production cycle. In accordance with Taylor's methods, this was broken down into elementary operations: with the average cycle of a Ford assembler dropping from 514 minutes in 1908 to 2.3 minutes in 1913. At Highland Park that same year, the first experiments with assembly lines were carried out (the idea having been got from Chicago's slaughterhouses). As a result the cycle was further reduced to 1.19 minutes. Production immediately rose. Chassis assembly times were shortened from 12 hours to one and a half, and every ten seconds a finished vehicle came out of the factory. To avoid dead production times, all cars were painted the same rapid-drying, Japan black. In compliance with the legendary directive in force until 1925, when nitro-cellulose paints were introduced, anyone could buy a Ford T in any colour – "as long as it was black". The results were even more amazing considering that Ford, in contrast to Adam Smith's "invisible hand" theory, pursued a fully vertical production policy: from the mining of raw materials to their processing and transport to the plant, everything was owned by Ford.

The advantages were reflected economically for the company, which in 1914 sold more automobiles than were produced worldwide by all the other makers put together; for the consumer, who saw prices steadily drop – from the initial $850 to the $450 of 1914; and for the workers, who in the same year were offered a daily wage of $5 for eight hours' work which, dismal though it was, was nevertheless more than twice the going rate in industry at the time. Herein lay the keystone of Fordism, whereby increased exploitation of labour spelt higher productivity and proportionately lower prices to be offset by larger numbers of buyers. And the greater consumer power was in its turn made possible by better wage conditions. All this certainly sped the United States on its way toward the economic

miracle and grandiose politico-cultural growth of the early 20th century on which modern Americanism was built. On a parallel however, the speed of social and economic revolution was one of the causes of the slump in 1929. From the ashes of that great depression a more modern consumerist behaviour evolved. This had to be matched by a more flexible production system, which Ford only partly managed to exploit. Ford's idea of a "universal model" – right for everybody and forever – did not in reality withstand the evolution of tastes and the attention to style induced by that very same prosperity that the Fordist market expansion had established. Alfred Sloan, who had been summoned in 1920 to direct General Motors, realised the importance of 'appearance' for auto sales. Combined with a corporate restructuring geared to less bureaucracy and more flexibility, he set up a department named Art&Color. To run it he brought in Harley Earl, the inventor of modern car design. Albeit at higher prices, GM succeeded in offering aesthetically more attractive cars and with its Chevrolet in 1926, it overtook Ford's sales and turned out nearly a million cars in that one year alone.

It was the end of a myth. Nineteen years and fifteen million cars after its first appearance, the T, the "Tin Lizzie", by that time selling at $260, finally left the stage. Production in the 35 Ford plants came to a halt, workers were laid off, and nobody knew what the new model would be like. Marketed in 1928, that next car, signifying the company's new face, was called Model A. It was available, needless to say, in seven colours and six different types of bodywork.

The development of the Ford product in the years that followed was geared rather to the proliferation of models in response to changing consumer tastes, than to the assertion of a lasting brand identity associated with product and position. The decentralisation of production was particularly significant especially in Europe, where the Dagenham and Cologne facilities each pursued their own, often antithetic, sales and design policy. This gave rise on the one hand to a British line of thinking that was almost refined and pretentious, and on the other to a German approach that was more sober and solid, though inspired by American grandeur.

On the whole, in a see-sawing of often original stylistic rediscoveries, anonymous sedans, such as those of the Fordor generation, were superimposed on sophisticated niche products, such as the evergreen Thunderbird; and big sales hits, like the mythic Mustang, helped to blot out the memory of sensational flops like that of the Edsel; while utility cars such as the Escort went hand in hand with super-sports models like the GT40.

The profound anonymity of the 1970s, which were also years of deep crisis, was followed by an apathy that led to the total loss of sense of the name itself. The first attempt to revitalize it came in the '80s, with the launch of the Sierra in Europe and of the Taunus in America. These had a clean, fluent and streamlined design whose initial success was not followed up by an adequate product strategy. The product in fact soon relapsed into its correct but anonymous and undifferentiated look. The general reawakening of the car market in the '90s, which could be felt in the growing interest in classic cars as an emotionally enjoyable asset, led many makers to revive their name image as an added product value. This operation could hardly be implemented by Ford, in its role as the "make that wasn't there". In this scenario the New Edge programme was launched: in search of a global and permanent requalification.

1997 **Puma**

1986 **Cougar**

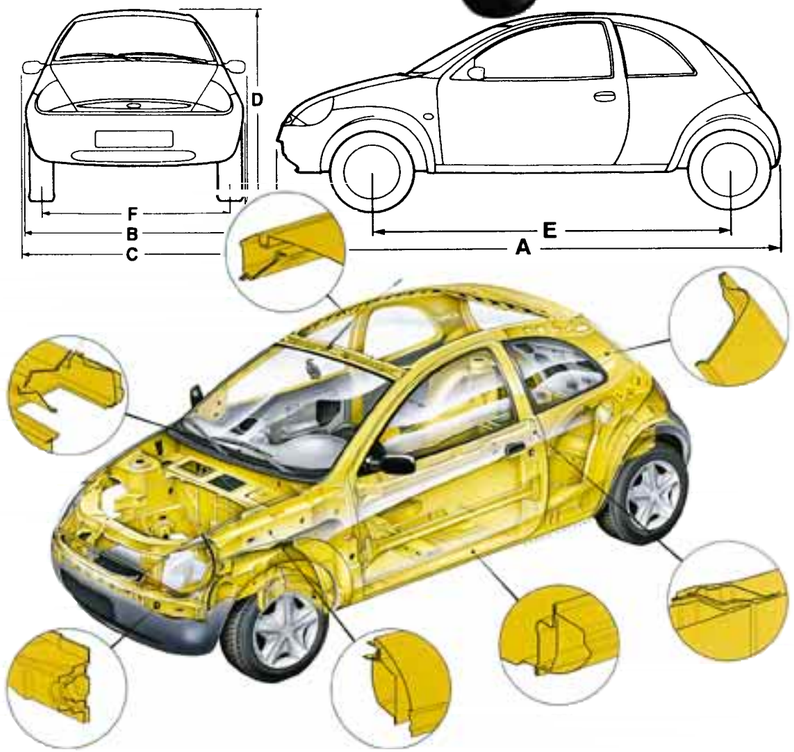
1998 **Focus**

New Edge design: the hidden function

In search of a global make qualification, it was necessary to operate drastically by creating a Ford identity on the drawing-board, not only in terms of description but also of visualisation. To quote John Mays, "the New Edge springs essentially from relatively soft planes by the creation of clean and sharp-edged intersections that help to delineate the softness in a more technical way. Cars with soft lines are generally more friendly than sharp-edged

In alto: la catena di montaggio della Ford di Dagenham, Inghilterra (© archivio *Quattroruote*).
Top: the Ford assembly line at Dagenham, England (© Quattroruote *archives).*

1997 **Ka**



ones. But by adding a touch of precision to soft forms, their technical aspects, dynamic force and expressiveness are emphasized. The general idea is that this reflects directly on the vehicle's road qualities" – all of which nicely fits the passwords of Ford's identity: progressive, sincere, lively. The theoretic approach to design is clear: the New Edge is born as a style by analysing current trends and making a digressive synthesis: to collect latent signs in a dichotomic key, uniting concave and convex, soft and hard-edged, square and round, symmetry and asymmetry – while seeking to produce an original mixture capable of withstanding the signs of time.

The calculated balancing of features ought to allow a continuous updating of cars by fully exploiting the matching of different types, markets and tendencies. The prevalent component, the graphic one, lends itself to any number of modulated signs, now light – where more decency is required – now charged – where the public niche allows for greater vulgarity. Examination of the four cars presented to date already permits some comparisons. The earnest, anti-automobile playfulness of Ka attracts a public with easy and immediate tastes; the sporting ambitions of the Puma are reflected in the greater fluidity of more stylized lines, and the reference to the real GTs is fundamental in boosting the image of the small sports car. The well-outlined solidity of the Focus, which in the sedan and SW versions tends almost to normality, is suited to a wide public interested in a medium car for medium people. The deliberately top-heavy originality of the Cougar is undoubtedly related to the desire for distinction felt by a public at once more mature and more exhibitionist.

Read in these terms the purpose of New Edge is plainly to create distinction, dynamic force and innovative elegance: a question of style, then? To quote Claude Lobo, former manager of the Ford Small and Medium Vehicle Center, "it is not a matter of style or surface treatment: the New Edge is a way of working. It is true that the clean sharp intersections are created to heighten the character of the car, but they also stem from the desire to improve and facilitate the production process and to give better quality". Thanks to New Edge, the plate can be stabilized during moulding, reducing rejects in body production time which, in the case of Ka, comes to 30%. In addition to that, aerodynamic, functional and ergonomic engineering has revised design criteria for the whole package to improve its overall efficiency. Thus in the case of the Ka, the study of ground imprints and the positioning of the wheels on the outer edge of the body made it possible to minimize the steering radius, thus making the car easier to handle; whilst the intelligent bumper panels extended to integrate the mudguard help reduce damage from small parking knocks. In the Focus, passenger space was studied with a new generation RAMSIS software, thus allowing the range to be extended from 4° and up to 99° percentile; the particular positioning of the rear lights creates a deliberate stylistic 'tick', at the same time optimizing visibility; and the functionality of the rear part, designed to achieve a strong Kamm effect, produces good aerodynamic results.

The New Edge thus theorizes the hidden function, necessary but no longer sufficient to 'sell' the product, and hence destined to remain, in the eyes of the public, a 'style'. In this must be recognized on the one hand the courage shown by Fords in proposing – though there was no alternative – a new language in place of the hackneyed exploitation of rétro stylistic canons; and a consistent logic in extending it to make it a bearing element of the make identity (a still heavier commitment considering the sales volumes typical of Ford).

On the other, it has to be admitted that the car has lost its sense as an independent class of object and design. These cars are objects like any other, well designed, appealing and sleek in their own way. Their sense can be found only in the collectiveness of consumer attitudes accelerated by appearance, at the antipodes to Henry Ford's concept of universality, though necessary today to the actual survival of the market.

Marche, mercati, strategie. Intervista a John Mays

Design Vicepresident della Ford, John Mays si occupa dal 1997 dello sviluppo delle strategie globali di marca per il gruppo Ford. Coordinando il lavoro di un'équipe di circa mille persone divise in undici studi nel mondo per sette marche automobilistiche, è responsabile dello sviluppo di non meno di venticinque nuove vetture – fra serie e pre-serie – e almeno dieci concept-car ogni anno. Paolo Tumminelli lo ha incontrato al Ford World Headquarters di Dearborn.

La Ford Thunderbird, 1999. *The Ford Thunderbird, 1999.*

Oggi la Ford è una realtà molto complessa. Può farcene un ritratto?
L'azienda è in un periodo di continue acquisizioni, al punto che pensando a Ford oggi non si pensa più solo al piccolo ovale blu ma a Ford Motor Company, che possiede Mercury e Lincoln negli USA, una grande partecipazione nella giapponese Mazda oltre a Jaguar, Aston Martin e Volvo in Europa: tutte queste marche insieme sono sotto la mia responsabilità in termini di design. Il mio lavoro è guardare al quadro complessivo futuro di queste marche tenendole distanziate al punto che non ci siano troppe sovrapposizioni: principale obiettivo degli ultimi quattordici mesi è stato creare una strategia di marca visualizzabile, una sorta di visual DNA. Frazionare una marca nei fattori di forma, colore, materiale, texture è molto facile se si pensa, per esempio, a Jaguar. Nel caso di Ford è stato più difficile perché l'immagine è molto confusa: Ford ha fatto in passato un po' di tutto, generando un quadro piuttosto inconsistente; nonostante undici studi nel mondo non si era mai definita una filosofia e questo è stato un problema: da un lato emergeva un certo tipo di prospettiva europea, dall'altro una visione più americana, e poi una giapponese, una australiana...
In una serie di meeting si è decisa la direzione per ogni singola marca, la filosofia di design, l'essenza del brand, sia in termini visivi che per quanto riguarda tutte le altre percezioni sensoriali: l'odore, ciò che si prova quando si guida, il modo in cui sbattono le porte. Tutte queste cose dovevano costituire le linee guida per far nascere i nuovi prodotti. Per quanto questo processo sia ancora in corso, è già possibile evidenziare i caratteri di una strategia globale e primaria di Ford. Ford è progressista, sincera, vivace, dove la vivacità ha meno a che vedere con il look del veicolo che con i valori associati alla marca, ma il progressismo si definisce nel New Edge design, che Ford ha già introdotto sui suoi modelli europei. Mercury diventerà più individualista e molto più espressiva: questa marca è stata in passato pensata per una clientela matura che desidera una vettura leggermente migliore della Ford ed è stata accusata di essere una Ford con un po' più di cromature. La marca sarà reinventata per orientarsi ai giovani, differenziandosi non tanto nel design – che rimane di stampo New Edge – quanto per la tipologia di veicoli offerti: non solo berline tradizionali quanto e soprattutto berline high-package, veicoli cross-training o cross-hybrid che non esistono nemmeno oggi sul mercato. Per Lincoln è stata presa una decisione conscia e molto chiara: in antitesi a Mercedes o BMW, vetture europee che rappresentano il lusso teutonico, si tenderà a riproporre la vera scuola americana, che negli ultimi anni è diventata un po' troppo flamboyant, grossa e grassa. Dimensioni più europee e un design americano chiaro e pulito, ispirato alla Continental del 1961: un insieme molto contemporaneo, snello, dinamico grazie all'uso della trazione posteriore che aiuta a creare linee più nobili, con sbalzi anteriori contenuti.
Mazda tornerà alle sue radici, innovativa e aggressiva: nel rispetto dell'immagine conseguita con veicoli di successo come RX-7 e Miata. Jaguar possiede una sensuale e misurata eleganza britannica che sarà valorizzata senza eccessive americanizzazioni. Aston Martin rimane leader tecnologico: materiali nobili come la pelle naturale affiancata però da accenni high-tech – elementi in fibra di carbonio, strutture a space-frame. Volvo rappresenta nella mente di tutti i clienti sicurezza e valori familiari: in futuro vedremo vetture ancora più solide, corpose, sobrie rispetto a quelle attuali.

La Aston Martin DB-7, 1993. *The Aston Martin DB-7, 1993.*

Bob Lutz ha definito le Ford come vetture "normali, a buon mercato, serene, adeguate". Se cerchi nella memoria collettiva salta fuori di tutto: dal nero e immutabile modello T alle mitiche ed esuberanti Mustang e T-Bird , dall'audacia stilistica di Sierra e Taurus alla corretta normalità di Escort e Taunus. Come siete riusciti a trovare un denominatore comune?
In realtà ci siamo liberati di tutto questo e credo che in cinque anni non sarà più possibile rintracciare il filo conduttore fra presente e passato di Ford. Useremo la storia solo dove è applicabile e dove è importante per la gente, per il resto mi attengo a tre criteri di giudizio per i nostri nuovi prodotti:la corrispondenza ai valori della marca (progresso, sincerità, vivacità), la differenziazione rispetto ai prodotti della concorrenza e il significato che essi hanno per il cliente.Quest'ultimo è l'aspetto più importante: per molti anni sono stati creati design progressivi senza che questo fosse in relazione con i desideri del cliente. Oggigiorno non si può prescindere da questa corrispondenza immediata.

Le automobili sono sempre state in fondo progressive, poi si è imposto il rétro come strumento di recupero iconografico dell'anima automobilistica primigenia. Tu sei stato quasi contemporaneamente responsabile di progetti come il New Beetle – tipicamente rétro – e la Audi A6, che invece si configura come automobile a-automobilistica: un approccio quantomeno dicotomico!
C'é spazio per tutto, una nicchia per tutto: quando ero in Audi, si producevano in sostanza quattro modelli di auto per un totale di circa quattrocentocinquantamila auto vendute ogni anno; in Ford abbiamo settantasei diversi modelli per un totale di circa sette milioni di auto all'anno. In una simile costellazione è possibile sperimentare: alcune auto possono essere molto serie, elitarie, pragmatiche e teutoniche, altre amichevoli, accessibli, democratiche. È la stessa positiva differenza che si ritrova tra Alessi e Braun: da un lato prodotti allegri, dall'altro maledettamente seri.

La Audi A6 è forse la prima automobile disegnata come un "oggetto di design". Nella sua brochure, la Ford Ka viene direttamente rapportata al mondo dell'oggetto firmato. Quanto è realistica la prospettiva di automobili vendute e consumate – anche stilisticamente – come oggetti ?
Lo diventeranno, totalmente e non per seguire un trend: lo styling come forma d'arte ha fatto il suo corso e credo che rimanga spazio per il vero styling in una Jaguar o in una Aston Martin, dove esso è associato con linee belle e filanti alla Pininfarina o alla Williams Lyon. Ma quando si disegna un veicolo privilegiando aspetti pratici o funzionali – o che magari è uno sport-utility – non si cerca la bellezza automobilistica pura ma semplicemente un carattere e molto di questo carattere viene da un approccio più rivolto al product-design che al design d'automobile. Molti dei nostri prodotti assumono pertanto l'aspetto di prodotti industriali e in questo senso incentiviamo l'apertura alla collaborazione con architetti, designer, stilisti, portatori di nuove tendenze e di un altro sapere.

A una molteplicità di stili corrisponde oggi una molteplicità di tipologie, in un certo senso però il progetto razionale dell'automobile sembra essersi perduto. Se guardiamo al di fuori dell'automobile, il minimalismo 'razionale' è oggi un trend riscoperto e riconosciuto.
C'è spazio per un estetica minimal nell'auto?
Per il design guidato dalla funzionalità ci sarà posto all'interno di molte marche. Non posso dire a cosa stiamo lavorando e per quali marche ma avremo segmenti di prodotto con un contenuto molto più funzionale rispetto al passato. Questo tipo di veicoli – e Panda e Megagamma sono degli ottimi esempi – più razionale e concreto riemergerà sicuramente e Volvo potrà essere un esempio: non noiosa ma molto minimalista. In America anche Lincoln andrà in questa direzione: semplice, come ciò che mi piace disegnare. Se una linea non ha una ragione d'essere in un'automobile allora non ce la mettiamo

Nicchie e frammentazione. Ci sarà posto in futuro per una vera Ford "World Car", come doveva esserlo la Escort negli anni Ottanta?
Ci saranno certamente piattaforme mondiali, ma le auto avranno carattere regionale: un'automobile disegnata in Inghilterra dovrà sembrare inglese, una svedese altrettanto. Il nostro obiettivo è che, scendendo da un aereo in qualunque parte del pianeta sia possibile riconoscere anche una Ford, cosa che oggi non accade. Quale ne sarà il carattere? Ford è un'azienda internazionale basata in America, per questo vorremmo trasmettere un'immagine americana positiva, non tanto gli eccessi (l'estetica del 'troppo'), quanto piuttosto la fiducia e l'ottimismo di questa nazione.

La Volvo S80, 1998. *The Volvo S80, 1998.*

Trademark, markets and strategies. Interview with John Mays

Design Vice-president of Ford, John Mays has been concerned since 1997 with the development of global make strategies for the Ford group. Coordinating the work of a team of some 1000 people spread over 11 studios across the world for 7 auto makes, he is responsible for the development of no less than 25 new cars – what with series and pre-series – and for at least 10 concept-cars per year. Paolo Tumminelli met him at the Ford World Headquarters in Dearborn.

La Mercury MC4, 1999. *The Mercury MC4, 1999.*

Ford is today a very complex realty. Can you make a picture of it?
Ford is in a period of continuous acquisitions, to a point where if you think of a Ford today you don't think only of the little blue oval any more but of the Ford Motor Company, which owns Mercury and Lincoln in the U.S.A., a major share interest in the Japanese Mazda as well as Jaguar, Aston Martin and Volvo in Europe: all these makes together are under my charge in terms of design. My job is to look at the comprehensive future picture of these makes, keeping them just far enough apart to avoid too many overlappings. The main goal of the past 14 months has been to create a visualizable make strategy, a sort of visual DNA. To fraction a brand into the factors of form, color, material and texture is very easy if you think, for example, of Jaguar. In the case of Ford it has been more difficult because the image is very confused: Ford in the past did a bit of everything, generating a rather inconsistent general picture; despite 11 studios in the world no philosophy had ever been worked out, and this is a problem: on the one hand a certain type of European perspective emerged, on the other a more American vision, and then a Japanese, an Australian one…
At a series of meetings the direction of each single car make was decided, along with its design philosophy and essence, both in visual terms and with regard to all the other sensorial perceptions: smell, what people feel when they drive it, the way the doors slam. All these things had to make up the guidelines with which to bring the new products into existence. Although this process is still going on, the characteristics of a global and primary Ford strategy can already be spotted: Ford is progressive, sincere and lively, where the liveliness has less to do with the look of the vehicle than with its make-associated values: but the progressiveness is defined in the new edge design, which Ford has already introduced into its European models. Mercury will become more individualistic and much more expressive; this car make was in the past thought of for a mature clientele who wanted a slightly better car than the Ford – and it has been accused of being a Ford with a bit more chrome on it. The make will be reinvented to cater for the young, and will differ not so much in its design – which will remain new edge-oriented – as in the type-range of vehicles offered: not so much traditional sedans as, above all, high-package saloons, cross-training or cross-hybrid vehicles that don't exist even today on the market. For Lincoln a conscious and very clear decision was taken: in antithesis to Mercedes or BMW, European cars representing Teutonic luxury, the tendency will be to bring back the true American school, which in recent years has become a bit too flamboyant, big and fat. More European dimensions and a clear and clean American design, inspired by the 1961 Continental: a highly contemporary, slim and dynamic compound, thanks to the use of a rear wheel drive that helps to create nobler lines, with restrained front embosses. Mazda will go back to its roots, innovative and aggressive: in a respect for the image attained with success vehicles like the RX-7 and the Miata. The Jaguar possesses a sensual and measured British elegance that will be enhanced without excessive Americanizations. Aston Martin remains a technological leader: with aristocratic materials like natural leather, matched however by high-tech touches – with carbon fiber elements, and space-frames. Volvo represents in the minds of all customers a sense of safety and family values: in the future we shall be seeing even solider and more full-bodied, sober cars than those of today.

La Lincoln Continental, 1999. *The Lincoln Continental, 1999.*

Bob Lutz defined Fords as "normal, cheap, serene, adequate" automobiles. If you look in the collective memory you find just about everything: from the black and unchangeable model T to the mythic and exuberant Mustangs and T-Birds, from the stylistic boldness of Sierra and Taurus to the correct normality of Escort and Taunus. How was it possible to hit on a common denominator?
In reality we have got rid of all this and I believe that in five years it won't be possible anymore to retrace the link between a Ford past and present. We shall be using history only where it is applicable and important to people, for the rest I shall be sticking to three standards of judgment for our new products, which are: fulfilment of brand values (progress, sincerity, liveliness), difference from competition products, and the meaning they have for customers. This last is the most important point: for many years progressive designs were created without this being related to customer desires. Nowadays there can be no avoiding this immediate connection.

Cars have basically always been progressive. Then later, the rétro was imposed as a means of iconographic revival of the primordial soul of the automobile. You have been almost simultaneously in charge of projects like the New Beetle – typically rétro – and the Audi A6, which may be configured instead as a non-automobile car. What a dichotomic approach!
There's room for everything, a niche for everything. When I was at Audi, they were making basically four models of cars for a total of around 450,000 sold per year. At Ford we have 76 different models and a total of about 7 million cars per year. In a constellation of this kind it is possible to experiment. Some cars can be very serious, elitist, pragmatic and Teutonic, others can be friendly, accessible, democratic. It's the same healthy difference that you find between Alessi and Braun: on the one side cheerful products, on the other tremendously serious.

The Audi A6 is perhaps the first car designed as a "design object". In its brochure, the Ford Ka is directly related to the world of designer goods. How realistic is the perspective of cars sold and consumed – including stylistically – as objects?
They will become so, totally and not in order to keep up with a trend. Styling as an art form has had its day, and I believe there is still room for true styling in a Jaguar or an Aston Martin, where it is associated with beautiful streamed lines à la Pininfarina or à la Williams Lyon. But when a vehicle is designed by highlighting practical or functional aspects – or maybe when it's a sport-utility – people aren't looking for pure car-beauty but simply for character; and much of that character comes from an approach addressed more to the product design than to the auto design. Many of our products therefore begin to look like industrial products and in this sense we are encouraging an openness to collaboration with architects, designers, fashion designers, to bearers of new trends and of a different kind of knowledge.

A multiplicity of styles is today matched by a multiplicity of different types. In some ways though, rational car design seems to have fallen by the wayside. If we look outside cars, we see that 'rational' minimalism is today a rediscovered and recognized trend. Is there room for a minimal aesthetic in cars?
Many car makes will indeed have room for design guided by functionality. I can't tell you what we are working on and for which makes, but we will have product segments with a much more functional content than in the past. Vehicles of this type that are more rational and down-to-earth – and excellent examples are the Panda and the Megagamma – will surely crop up again. Volvo could be a case in point: not dull but highly minimalist. In the US the Lincoln also will be going in this simple direction, like what I like to design. If a line has no reason to exist in a car, then we won't put it in.

Niches and fragmentation. Will there be a place for a real Ford "World Car" in the future, as the Escort should have been in the 1980s?
There will certainly be world platforms, but cars will be of a regional character. A car designed in England will need to look English, one in Sweden Swedish and so on. Our objective is for people getting off a plane anywhere on the planet to be able to recognize even a Ford, which today doesn't happen. What will its character be like? Well, Ford is an international corporation based in America. For this reason we would like to put across a positive American image, not so much of the excesses (the aesthetic of the "too much"), as rather of the trust and optimism of this nation.

La Jaguar S-Type, 1998. *The Jaguar S-Type, 1998.*

Antoni Miralda

Testo di Laura Bossi
Fotografie di Ramak Fazel

Ristorante Big Fish, Miami

Text by Laura Bossi
Photographs by Ramak Fazel

Big Fish Restaurant, Miami

Antoni Miralda ha realizzato con Montse Guillén a Miami un ristorante che deliberatamente rifiuta i molti cliché di cui questa città si nutre. Un progetto che va al cuore del suo pensiero per costruire "una nozione di condivisione e di benessere, un qualcosa per la gente".

Antoni Miralda, with Montse Guillén, started in Miami a restaurant that deliberately refuses the many clichés on which this city feeds. A project close to the heart of his thinking: to construct "a notion of sharing and well-being, something for people".

Antoni Miralda, spagnolo di nascita, ha scelto di essere nomade in una terra di nomadi, tratto ultimo di una cultura che, quale nessun'altra, ha inventato le grandi città monotematiche, come Las Vegas, Reno, Hollywood, Palm Beach, città dove trasferirsi o aspirare a trasferirsi nel procedere cronologico dell'esistenza. L'ultima tappa di questo viaggio non ancora concluso è Miami dove Miralda si è stabilito nel 1979 con Montse Guillén, attratto da una conurbazione che esula dalla classica definizione di città americana e dove ha aperto un ristorante, il Big Fish. "Miami è l'estensione di un luogo che sento familiare" precisa Miralda "e, allo stesso tempo, è un qualcosa di esotico perché estremamente surreale. Qui non si possono fare programmi, le cose si limitano ad accadere". Una città di spiagge artificiali, caratterizzata da un'architettura irreale di zucchero, in alternativa in una città dove si vive esclusivamente nell'aria condizionata ed è, allo stesso tempo, un progetto molto libero: "Fin dal principio abbiamo continuato a ripetere ai clienti che potevano muoversi liberamente, stare all'interno o andare nel giardino. Non c'erano abituati". La scelta del luogo avviene casualmente: passando in barca Miralda, attratto dalla presenza di un corso d'acqua naturale, scopre questa ex stazione di rifornimento per barche in una zona di capannoni dismessi del centro, non frequentata di notte ed estremamente difficile da trovare. Decide allora di costruirsi una situazione fatta di una sovrapposizione di cose, un'installazione d'arte e contemporaneamente un'attività commerciale, pubblicizzata non attraverso i canoni tradizionale ma con un 'passaparola'. Il Big Fish, come El International, il ristorante che Miralda aveva aperto

1

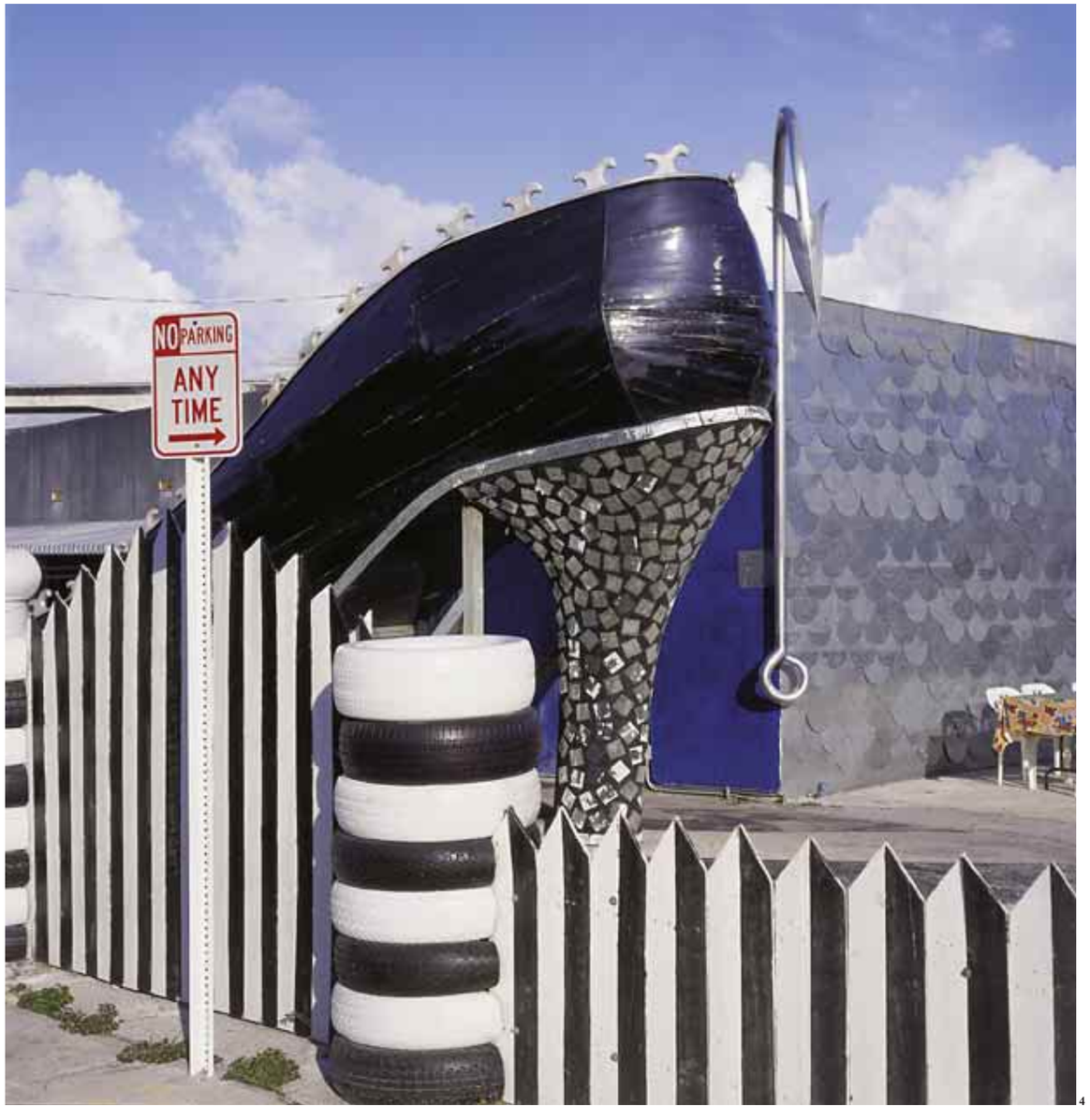
2

cui le persone, un'entità sconosciuta in movimento perenne, sembrano vivere nella condizione formalizzata di un'eterna vacanza "con tutte queste enormi navi da crociera come cattedrali piene di persone". Allo stesso tempo Miami si comporta come un corpo estraneo all'interno del continente americano, un luogo dove tutti possono parlare spagnolo ed essere capiti perfettamente. Ma, contrariamente alle molte suggestioni cinematografiche, si muove all'interno di confini precisi, tracciati da cliché e modelli ben stabiliti anche nell'eccesso più sfrenato. Miralda, che di questa realtà è un osservatore privilegiato, ha ideato il Big Fish come una "particella anarchica" sia nella tipologia, un ristorante all'aperto con giardino, sia nella posizione, ben lontana da Ocean Drive, la tradizionale strada dei ristoranti di South Beach Miami.
Avere un posto all'aperto è infatti una proposta nel 1984 a New York, "vuole essere una sorta di spazio rituale dove le persone si riuniscono e condividono delle cose". Un progetto che, forse in una maniera più leggera, intende coinvolgere anche i turisti nella sintesi di quella che è stata la sua esperienza più importante, ossia il matrimonio immaginario di Miss Liberty, la statua della Libertà di New York, con Cristobal Colon, il monumento a Cristoforo Colombo di Barcellona. Il progetto *Honeymoon* degli anni 1986-1992 ha raccontato le nozze dei "due amanti", attraverso una serie di perfomance che si sono celebrate in tutto il mondo per concludersi nel 1992 a Las Vegas con la cerimonia e il banchetto nuziale. Così, lungo il molo del Big Fish, la gigantesca collana in ferro con un lucchetto in forma di ciondolo e il faro in miniatura donati da Sète nel 1991 e la *Scarpa Gondola* all'ingresso, regalata da Venezia nel 1990 a questa strana coppia, ne raccontano la storia.

1 Il ristorante nel contesto urbano. Si affaccia verso il fiume anticamente chiamato dagli indios Mayaimi termine che ha dato origine al nome della città.
2 L'ingresso al ristorante. "Big Fish" è il soprannome di un enorme pesce catturato il 1 giugno 1912 dal capitano Charles Thompson, un evento di cui parlarono tutti i giornali dell'epoca.
3 Alcune delle opere di Miralda radunate nel giardino del ristorante. Si riconoscono la collana-catena con un lucchetto a forma di cuore e il faro in miniatura realizzati dalla città di Sète nel 1991 per il progetto *Honeymoon*.
4 La *Scarpa Gondola* vista dalla strada. Fu realizzata nel 1990 in concomitanza della 44ª Biennale di Venezia. Rientra nel progetto *Honeymoon* che immaginò il matrimonio tra la statua della Libertà di New York e quella di Cristoforo Colombo di Barcellona.

3

1 *The restaurant in its urban context. It faces the river which the Indios originally called Mayaimi, hence the city's name.*
2 *The restaurant entrance. The "Big Fish" is the nickname for the huge fish caught on 1 June 1912 by Capt. Charles Thompson, an event reported in all the newspapers of the time.*
3 *Some of Miralda's works gathered together in the garden, such as the chain-necklace with heart-shaped padlock, and the miniature lighthouse realized by the city of Sète in 1991 for the* Honeymoon *project.*
4 *The* Gondola Shoe *seen from the street. It was created in 1990 in concurrence with the 44th Venice Biennale, as part of the* Honeymoon *project that envisaged the marriage between the statue of Liberty in New York and that of Christopher Columbus in Barcelona.*



4

1

2

1, 2 Le due sale del ristorante. Il progetto degli interni gioca sulla commistione tra arredo ed elementi che appartengono alla storia di Miralda come artista, quali per esempio, l'installazione con l'immagine del totem galleggiante. Realizzata per le Olimpiadi di Barcellona del 1992, quest'ultima deriva dagli altari sincretici del progetto *Santa Comida* (New York, 1984).
3 Il patio d'ingresso. Un secondo fattore caratteristico della pratica artistica di Miralda è l'uso di colori vivaci e violenti, che assumono un diverso significato per la presenza di luci al neon.
Pagina a fronte: il retro del Big Fish rivestito con grandi squame metalliche.

1, 2 *The two restaurant rooms. The interior design plays on a mixture of furniture and elements from the story of Miralda as an artist; for example, the installation with the image of a floating totem, for the Barcelona Olympics in 1992, is derived from the syncretic altars of the* Santa Comida *project (New York, 1984).*
3 *The entry patio. A second element characteristic of Miralda's artistic practice is the use of vivid and violent colours, whose meanings change according to the different neon lights focused on them.*
Facing page: the back of the Big Fish clad with large metal scales.

3

Antoni Miralda, *a Spaniard by birth, has chosen to be a nomad in a land of nomads, in the final stretch of a culture that has invented such astounding mono-thematic cities as Las Vegas, Reno, Hollywood and Palm Beach, towards which people move or aspire to move in the chronological process of their existence. The latest step in this journey not yet over is Miami, where Miralda settled in 1979 with Montse Guillén. Attracted by this conurbation set beyond the classic definition of the American city, he decided to open a restaurant there: the Big Fish. "Miami is the extension of a place that I feel familiar" Miralda makes it clear "and at the same time it's something of exotic because it is so surreal. You can't plan things here, things just happen". It is a city of mock beaches and unreal sugar-architecture, where people are an unknown entity in everlasting movement; they seem to live in a formalized state of eternal vacation, "with all these huge boats like floating cathedrals filled with people". At the same time, Miami behaves like an extraneous body within the American continent, a place where everyone can speak Spanish and be perfectly understood. But contrary to the many pictures of it suggested by films, people move within precise boundaries, traced by clichés and models established even in their most unbridled excesses. Miralda is a privileged observer of this reality. In it his idea of the Big Fish was that of an "anarchic particle" - both as an outdoor restaurant with garden, and as a location, far from Ocean Drive and the traditional restaurant quarter of South Beach Miami. As somewhere to eat in the open air, it is a rare alternative offered in a city where people are forever air-conditioned. It is also a very free project. "Right from the start, we kept telling customers they could move around freely, stay inside or go out into the garden. They weren't used to this kind of thing". The choice of site occurred by chance. Miralda happened to be passing by boat, when his eye fell on a natural waterway. He came across this ex-boat gas station in a central area of disused sheds, unfrequented by night and difficult to find. He decided to build himself a situation that would consist of overlapping things; it would be an art installation and simultaneously a business, advertised not through the traditional canons but by 'word of mouth'. The Big Fish, like El International, the restaurant opened by Miralda in New York in 1984, "is meant to be a sort of ritual space where people can meet and share things together". It is a project which, in a lighter way perhaps, also seeks to involve tourists in a synthesis of what was Miralda's most important experiment: the imaginary marriage of Miss Liberty, New York's Statue of Liberty, to Cristobal Colon, the monument to Christopher Columbus in Barcelona. The* Honeymoon *project of 1986-1992 recounted the wedding of these "two lovers", through a series of performances celebrated all over the world, concluding in 1992 at Las Vegas with the ceremony and wedding banquet. On the Big Fish pier their story is told by a gigantic iron necklace with a padlock shaped like a dangling trinket, by a miniature lighthouse donated by the city of Sète in 1991 and, at the entrance, by the* Gondola Shoe*, presented to this strange couple by Venice in 1990.*

Testo di Juanita Dugdale

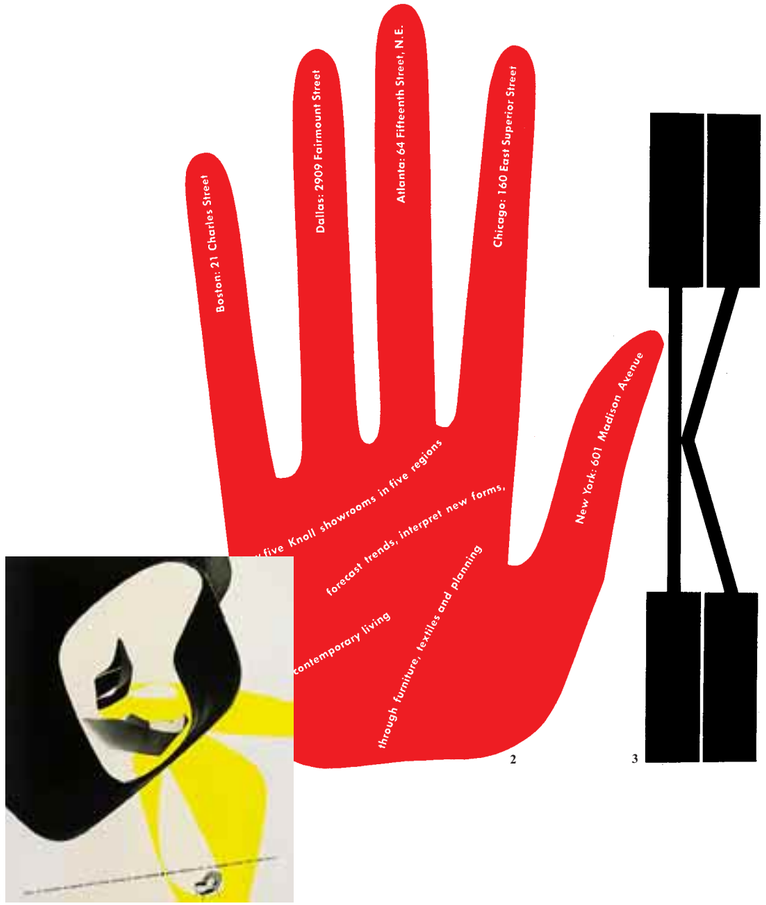
Cambiamenti di carattere: i grafici immigrati in America

Text by Juanita Dugdale

Changing faces: émigré graphic designers in America

Gli Stati Uniti sono sempre stati un Paese di immigrati e perciò la grafica americana ha regolarmente beneficiato del contributo di talenti stranieri. Benché l'influsso degli europei arrivati in gran numero alla metà del secolo ancora sia vivo, l'attuale panorama degli immigrati si sta facendo più diversificato in risposta alle trasformazioni sociali e alla globalizzazione. Quali che siano le loro origini nazionali o le circostanze del loro arrivo, i grafici stranieri hanno sempre avuto una parte importante nella formazione dell'identità culturale americana.

The United States has always been a nation of immigrants and so the American graphic design community has benefited from a regular infusion of foreign talent. Although the influence of Europeans who arrived in large numbers at mid-century still lingers on, the current émigré scene is becoming more diverse in response to changing social trends and globalization. Regardless of national origin or the circumstances prompting their arrival, foreign graphic designers have always had a stake in shaping America's cultural identity.



1

2

3

Herbert Matter
1 Pagina pubblicitaria per la sedia Eero Saarinen, Knoll Associates Inc. (courtesy Knoll).
2 Cinque annunci per il nuovo show-room della Knoll, 1948 (courtesy Knoll).
3 Il logotipo per la Knoll Associates Inc., progettato da Herbert Matter nel 1946 (courtesy Knoll).

Alexey Brodovitch
4 Il *Ballet Book* (1945), illustrato da Brodovitch con istantanee del Ballet Russe (© RIT).
5 La rivista *Portfolio*, estate 1950 (© RIT). Questa bella pagina del 1950 illustra la famosa sedia di compensato curvato di Charles Eames, che si basava sulle sperimentazioni belliche nel settore dei componenti per aeroplani (a destra).

Herbert Matter
***1** Ad for Eero Saarinen Chair, Knoll Associates Inc, 1948 (courtesy Knoll).*
***2** Five new show-rooms announcement for Knoll, 1948 (courtesy Knoll).*
***3** Logotype for Knoll Associates Inc., designed by Herbert Matter in 1946 (courtesy Knoll).*

Alexey Brodovitch
***4** Ballet Book, (1945), illustrated with Alexey Brodovitch's action photography of the Ballet Russe (© RIT).*
***5** Portfolio magazine, summer 1950 (© RIT). This beautiful page spread from 1950 depicts Charles Eames' famous molded plywood chair design based on wartime experiments with airplane parts (right).*

Laszló Moholy-Nagy quando arrivò a Chicago nel 1937 per fondare il New Bauhaus affermò che si sentiva "più americano degli americani". Come il politologo Alexis de Tocqueville, che visitò gli Stati Uniti nell'Ottocento per studiare dal vivo la democrazia, Moholy-Nagy arrivava con l'idea preconcetta di un'America idealizzata, un luogo dalle promesse tecnologiche illimitate e una società libera dalle inibizioni del Vecchio continente. Di fronte ad aspettative così forti la realtà culturale che attendeva lui e altri prima della seconda guerra mondiale si sarebbe rivelata deludente. Ma l'America si stava evolvendo, e a poco a poco Moholy-Nagy divenne più ottimista: "Per fortuna mi sono accorto presto che stava crescendo una nuova generazione, con le potenzialità e la disciplina dell'America che immaginavamo in Europa". Gli influssi che Moholy-Nagy e altri colleghi europei portarono nel Paese fornirono un catalizzatore per la crescita di una grafica americana professionale che da allora, nel corso del mezzo secolo successivo, è divenuta una forza importante nella comunicazione mondiale.
Senza dubbio la cultura americana viene strettamente identificata con talenti progettuali autoctoni. Come avrebbe potuto l'IBM avere un'immagine tanto internazionale senza il logotipo di Paul Rand? È possibile ascoltare la musica di Bob Dylan senza vedere con gli occhi della mente il memorabile manifesto di Milton Glaser? Questi progettisti americani e altri del loro livello vengono spesso definiti 'eroi', etichetta appropriata per un gruppo di persone la cui vita fu per così dire interrotta dalla guerra. Ma nell'attuale epoca dell'entertainment, ad altri membri dell'élite della grafica si attribuisce invece la condizione di divi. E non ruotano più intorno a New York, visto che un David Carson può uscire dal mondo californiano del surf come dalle file della buona società dell'Est.
Tuttavia dal 1930 agli anni del dopoguerra gli immigrati hanno esercitato un influsso particolarmente profondo, nel momento in cui la professione del grafico si trovava in fase di formulazione. Gli europei arrivarono tra le due guerre mondiali, portando con sé le ideologie dei più importanti movimenti d'avanguardia attivi al principio del secolo e le vestigia della dottrina del Bauhaus. Herbert Bayer, nato in Austria e vissuto per molti anni ad Aspen, nel Colorado, non vacillò mai nella sua devozione all'eredità della scuola. Leo Lionni ben presto sviluppò una sua concezione più umanistica dell'arte e del design, basata sulla familiarità di una vita con le differenze culturali, a partire dalla sua infanzia olandese. Intanto i russi Alexey Brodovitch e Mehemed Fehmy Agha, entrambi già arrivati alla fine degli anni Venti, stavano rivoluzionando la professione dell'art director editoriale.
Quasi la metà dei soggetti dell'importante saggio storico di R. Roger Remington e Barbara Hodik, *Nine pioneers of American Graphic Design,* è di origine straniera. Tra essi Will Burtin, tedesco, e Ladislav Sutnar, cecoslovacco, a parte Agha e Brodovitch. Benché gli autori abbiano attentamente giustificato le loro scelte (spiegando, per esempio, che Rand non era stato incluso perché gli erano già state dedicate numerose pubblicazioni) l'elenco è stato inevitabilmente accusato di aver lasciato fuori dei nomi. Dall'uscita del libro, nel 1989, Cipe Pineles, di origini austriache, ha ricevuto grande attenzione. È stata un'innovativa art director editoriale, anche se i matrimoni con i progettisti Burtin e William Golden hanno messo in ombra la sua fama.
L'industria editoriale si è rivelata uno dei più importanti terreni di prova per i primi immigrati come del resto per coloro la cui professionalità è maturata più tardi, come il grafico e fotografo viennese Henry Wolf. *Fortune, Harper's Bazaar, Vogue* e *Esquire* sono tra le numerose testate che hanno fornito una vetrina alla sperimentazione fotografica e all'espressione del progetto della pagina.
Le ricerche di mercato non erano ancora divenute una pseudoscienza, e perciò i grafici avevano ancora relativamente mano libera. Brodovitch realizzò per *Portfolio*, nella sua breve vita triennale, impaginazioni di straordinaria eleganza. La Pineles, alla rivista *Charm*, godeva di libertà creativa: un numero tipico presentava modelle discretamente in posa in uno scenario stradale di segnaletica di parcheggio, sul tema della città di Detroit.
Nel periodo postbellico si svilupparono due altre specializzazioni grafiche: l'immagine coordinata e la grafica pubblicitaria . Benché americani come Rand e Saul Bass arrivassero presto a distinguersi sulla costa occidentale nel settore dell'immagine coordinata, molti progetti sviluppati da immigrati si rivelarono fecondi. A partire dagli anni Quaranta Ladislav Sutnar lavorò per due decenni all'immagine coordinata della Sweet's Files. Le sue specifiche per questo catalogo di prodotti, che si trova nella maggior parte degli studi d'architettura, rimangono

4

5

6

7

Will Burtin
6 La rivista *Scope*, 1948 (courtesy Pharmacia & Upjohn). La copertina che progettò nel 1948 per il primo numero dell'house organ dell'azienda, *Scope*, esprime l'ottimismo del dopoguerra sui benefici sociali del progresso scientifico.
7 "La cellula", mostra per la Upjohn, 1958 (fotografia Ezra Stoller, © Esto). Era un percorso tridimensionale sul tema del sangue umano, poi utilizzato per un programma televisivo della BBC.

Will Burtin
***6** Scope magazine, 1948 (courtesy Pharmacia & Upjohn). The cover he designed in 1948 for the first issue of the corporate magazine,* Scope, *expresses postwar optimism about the positive benefits of scientific advances for society.*
***7** Upjohn "Cell" Exhibit, 1958 (photography Ezra Stoller © Esto). It was a walk-through sculpture about human blood, later featured on a BBC television show.*

Ladislav Sutnar
1 Marchio della Sweet's Catalog Service, 1941 (© McGraw-Hill Information Systems, N Y, RIT).

Leo Lionni
2 Manifesto con bando di concorso, 1958 (courtesy American Institute of Graphic Arts).
3 Progetto pubblicitario per la Olivetti Corp. of America, 1956.

Cipe Pineles
4, 5 Rivista *Charm*, copertina gennaio 1954 e pagina interna del numero di aprile 1956 (foto William Helburn; redazione moda: Claire McCardell, RIT).

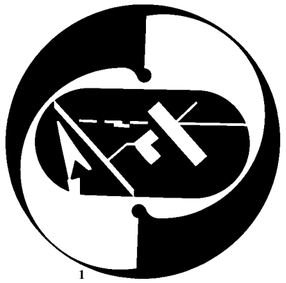
Herbert Bayer
6 La copertina di *Domus* 296, luglio 1954. Nato in Austria, studente e docente del Bauhaus, Bayer credeva che l'arte e il design dovessero essere considerati "un tutto unico".

Ladislav Sutnar
1 Sweet's Catalog Service trademark, 1941 (© McGraw-Hill Information Systems, NY, RIT).

Leo Lionni
2 Competition call-for-entry poster, 1958 (courtesy American Institute of Graphic Arts).
3 Advertising design for the Olivetti Corp. of America, 1956.

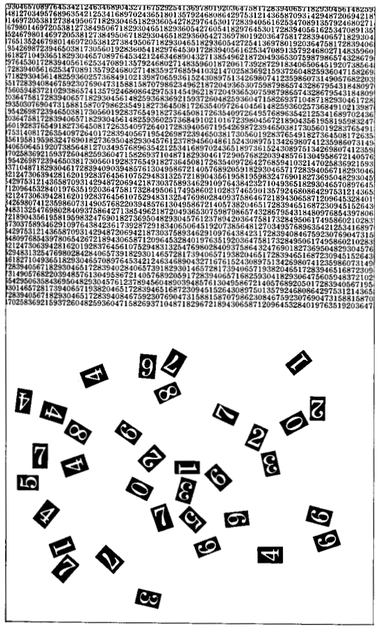
Cipe Pineles
4, 5 Charm *magazine, cover January 1954 and inner page of the issue of April 1956 (photo by William Helburn; fashion: Claire McCardell, RIT).*

Herbert Bayer
6 Domus *296 cover, july 1954. Born in Austria, a former Bauhaus student and teacher, Bayer believed that art and design must be viewed as "a totality and as a unity".*



1

2

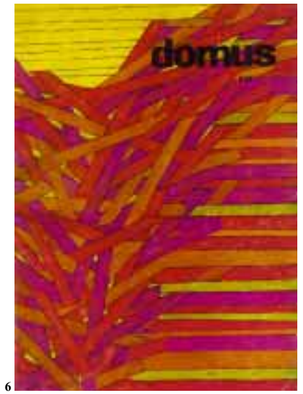


3

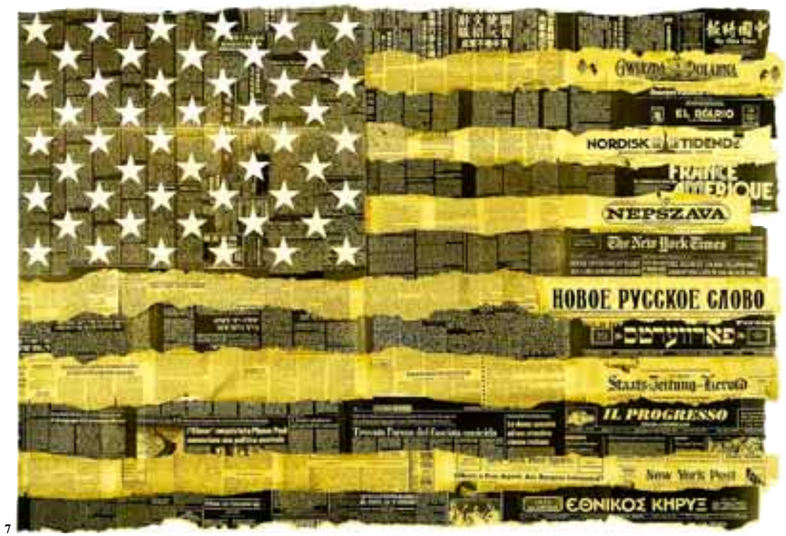
4

5

ancor oggi in gran parte intatte. Analogamente il produttore d'arredamento Knoll si identifica tuttora strettamente con il tipico marchio della K del designer e fotografo svizzero Herbert Matter e con le sue vivaci pagine pubblicitarie create negli anni Cinquanta.
La designer e docente Lorraine Wild descrive l'influsso degli europei in un saggio scritto per la prima mostra che cercò di delineare una storia generale della comunicazione negli Stati Uniti:"Graphic Design in America". Lorraine Wild afferma che la professione assimilò l'estetica del modernismo europeo ma non necessariamente la sua ideologia o il suo metodo di lavoro. Matter e altri probabilmente furono delusi da certi committenti americani o dall'ambiente culturale di allora, ma si dimostrarono comunque capaci di sperimentare e sviluppare un linguaggio unitario. Come sottolinea Lorraine Wild "quali che fossero le loro reazioni individuali, il lavoro degli emigrati come gruppo ebbe un'incidenza profonda" e "i progetti realizzati negli Stati Uniti riflettono costantemente un progressivo distacco dalla dottrina modernista".
Molti studi di progettazione grafica americani, divenuti importanti aziende a partire dagli anni Sessanta, sono stati fondati da europei. Del gruppo fanno parte l'italiano Massimo Vignelli, l'ungherese George Tscherny e il britannico Ivan Chermayeff, uno dei quattro soci principali della Chermayeff & Geismar Inc. insieme con il designer svizzero Steff Geissbuhler e i soci americani Tom Geismar e John Grady. Curiosamente, a parte la comune sensibilità nei confronti del progetto modernista, a molti di questi immigrati spetta la paternità di memorabili progetti grafici associati ai più importanti avvenimenti americani. Nel corso delle celebrazioni per il Bicentenario della Rivoluzione americana, per esempio, Geissbuhler illustrò il tema dell'immigrazione con un'esplosione di volti per la mostra "A Nation of Nations" e Vignelli creò un grande bandiera a stelle e strisce con un collage di giornali stranieri strappati.
Come Tscherny, Willi Kunz, rigoroso tipografo svizzero, e il grafico inglese Keith Godard dello Studio Works hanno conservato studi piccoli e familiari che consentono uno stretto controllo sulla selezione dei progetti. Su un'altra scala due delle maggiori società degli Stati Uniti che offrono servizi di progetto della comunicazione, la Landor Associates e la filiale americana della Pentagram, sono state fondate da soci stranieri dotati di un formidabile talento per gli affari. Il grafico tedesco Walter Landor emigrò a San Francisco più di trentacinque anni prima che Colin Forbes arrivasse a New York da Londra. Nonostante le differenze cronologiche, geografiche e metodologiche entrambi vedevano nell'America la mecca di chi voleva fondare uno studio di design.
New York continua ad attirare gli immigrati perché la città offre ancora nutrimento a stranieri e artisti. L'austriaco Stefan Sagmeister e il russo Alexander Gelman sono diventati delle star immediatamente dopo il loro arrivo all'inizio degli anni Novanta. Gelman ha osservato che "i newyorkesi fanno presto ad accettare chi arriva da un altro Paese. Quello che importa a chiunque è se sai fare o meno il tuo lavoro". Benché entrambi questi grafici realizzino lavori anticonformisti e ricchi di idee, stilisticamente sono molto differenti. Il tipico minimalismo di Gelman potrebbe essere classificato come neomodernismo. Sagmeister è più provocatorio, e ha grande seguito nell'industria musicale. Realizza immagini di forte carica visiva che spesso mirano a impressionare, come dimostra un recente manifesto per un convegno di design che mostra un pollo decapitato sanguinante.
Sagmeister e Gelman perpetuano la tradizione del progetto grafico europeo in America ma diversamente da molti dei loro predecessori non hanno scelto l'America in quanto rifugio politico. Chi arriva oggi, arriva più frequentemente come studente o imprenditore in cerca di sfide professionali. Dopo essersi conosciuti quando studiavano arte in California, la cecoslovacca Zuzana Licko e l'olandese Rudy Vanderlans hanno creato un caso negli anni Ottanta con *Emigre*, rivista di grafica underground collegata a uno studio con lo stesso nome, che si è guadagnata un seguito di lettori fedeli. Frustrato dalle chiusure del sistema della competizione nel settore del design, Vanderlans si è creato una vetrina tutta sua per il proprio lavoro, che è poi divenuta una base per la tipografia d'avanguardia di Zuzana Licko e un luogo di dibattito critico.
Il successo di *Emigre* è dovuto in parte alla rivoluzione informatica che ha favorito la proliferazione del software, rendendo accessibile a tutti ciò che prima era per pochi. Oggi i giovani grafici sono in grado di realizzare caratteri e pubblicare riviste a costi minimi e con la massima rapidità. Mentre negli anni Settanta occorsero anni al disegnatore di caratteri inglese Matthew Carter per realizzare il Bell Centennial, l'onnipresente carattere delle guide telefoniche americane, oggi sarebbe necessaria solo una minima parte di quel tempo.
Fino agli anni Settanta nel flusso complessivo degli immigrati che arrivavano negli Stati Uniti prevalevano gli europei. Negli ultimi due decenni l'ondata si è differenziata e la maggioranza oggi arriva dai vicini Paesi americani, seguita a ruota dagli asiatici. All'approssimarsi del nuovo millennio, tutti i segni indicano che l'ovest e il sud degli Stati Uniti sono le destinazioni dei nuovi talenti, sulla base della prosperità economica, delle occasioni culturali e della diversità etnica. I grafici di San Francisco Tamotsu Yagi e Lucille Tenazas hanno già costituito un'importante presenza asiatica nella comunità del design americano. Dopo il successo a Esprit, Yagi, che è giapponese, è divenuto uno dei più giovani membri mai invitati a entrare nell'Alliance Graphique Internationale.



6



7

8

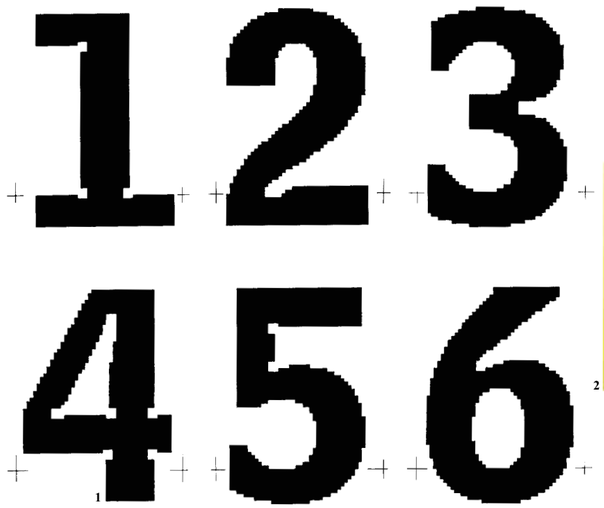
9

10

Massimo Vignelli
7 Manifesto per il Bicentenario degli Stati Uniti (foto Luca Vignelli). È un collage che utilizza giornali stranieri, il simbolo dell'America come "melting pot".
8 Insegna monumentale per l'Audrey Jones Beck Building del Museum of Fine Arts di Houston (1998), progettato da Rafael Moneo.
Colin Forbes
9 *Designer's Saturday* (Il sabato del designer), 1983. Collaborazione: Colin Forbes; progetto: MaryAnn Levesque; fotografo: Mickey Kaufman.
10 Copertina per *George Nelson on Design*, 1978.

Massimo Vignelli
7 USA Bicentennial Poster, 1976 (photo Luca Vignelli). This collage from foreign newspapers symbolizes America as a "melting pot".
8 Monumental sign for the Audrey Jones Beck Building, the Museum of Fine Arts, Houston (1998), designed by Rafael Moneo.

Colin Forbes
9 Designer's Saturday *1983. Partner: Colin Forbes; designer: MaryAnn Levesque; photographer: Mickey Kaufman.*
10 Book Jacket for George Nelson on Design, *1978.*



1

2

Matthew Carter, Carter & Cone
1, 2 Progetto del carattere Bell Centennial, "Type & Technology Monograph Number 1", 1979 (courtesy Cooper Union Center for Design & Typography).

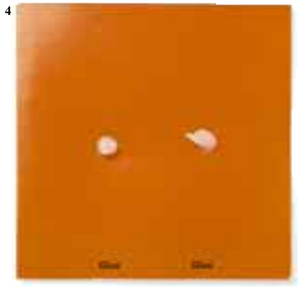
Keith Godard
3 "Population and Our World", mostra itinerante per l'ONU. Comprendeva un'immagine di dita distese composta di figure in miniatura.

4 Opuscolo *Glue Glue* (1973). Anticipò l'odierna tendenza a farsi editori di se stessi (© Keith Godard, coll. J. Dugdale).

Matthew Carter, Carter & Cone
1, 2 *Typeface design for the Bell Centennial, "Type & Technology Monograph Number 1", 1979 (courtesy Cooper Union Center for Design & Typography).*

Keith Godard
3 *A traveling exhibition design for the UN, "Population and Our World", included an image of pointing fingers composed of miniature figures.*
4 Glue Glue *small book (1973). It anticipated the current trend for self-publishing (© Keith Godard, collection: J. Dugdale).*

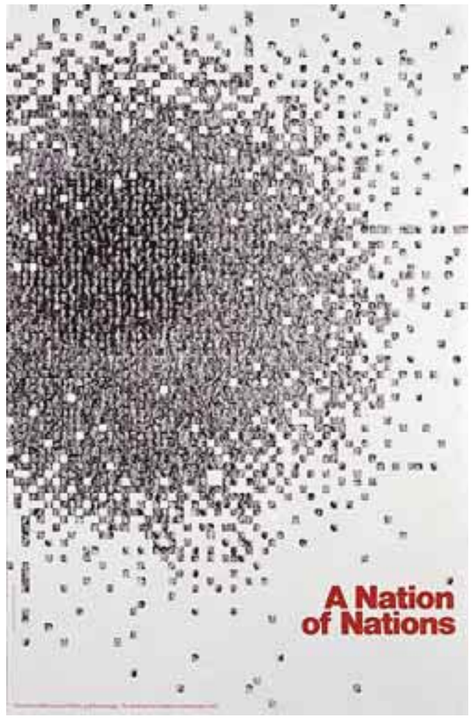
4



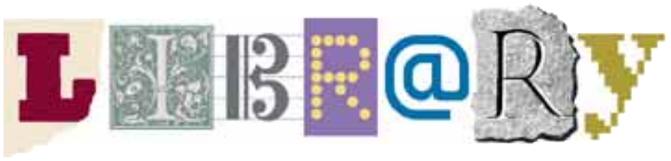
3

La filippina Tenazas, di recente nominata – seconda donna a esserlo – presidente dell'American Institute of Graphic Arts, è anche una voce autorevole nel campo della formazione al design.
Questo scenario in evoluzione piacerebbe certamente allo scomparso Tibor Kalman, una delle più contraddittorie personalità del design americano, progettista di *Colors*, la provocatoria rivista di Benetton che passava in rassegna i temi del pluralismo culturale. Nato in Ungheria e autodidatta, Kalman amava considerarsi unoutsider e attaccava continuamente lo *status quo* del design aziendale con la prolifica e spesso irriverente produzione di M&Co. Il paradosso sta nel fatto che la concezione dichiarata di Kalman in realtà si adatta perfettamente al meglio della grafica americana di ieri e di oggi, autoctona o d'importazione: "Sono un modernista impenitente; credo nella chiarezza, nella semplicità e nelle grandi idee [...] Se non si ha un'idea, si ha solo uno stile".

Laszló Moholy-Nagy, *after emigrating to Chicago in 1937 to establish the New Bauhaus, claimed that he felt "more American than the Americans". Like political theorist Alexis de Tocqueville who visited the United States in the 19th century to study democracy at work, Moholy-Nagy came with a preconceived notion of an idealized America, a place with unlimited technological promise and a free society unhampered by Old World inhibitions. In the face of such high expectations, the cultural reality that awaited him and others before World War II was bound to be disappointing.*
America was evolving, however, and Moholy-Nagy gradually became more optimistic: "Fortunately I soon saw that a new generation was rising with the potentiality and discipline of that America imagined by us in Europe". The influences that he and other European colleagues introduced to the country provided a catalyst for the growth of an American graphic design profession that has since become a major force in global communications over the intervening half century.
Undoubtedly American culture is closely identified with home grown graphic design talents. Could IBM have achieved such international presence without Paul Rand's iconic logotype? Is it possible to hear Bob Dylan's music without visualizing Milton Glaser's memorable poster? These American designers and others of their rank are often called heroes, an appropriate label for a group whose lives were in some way interrupted by war. But in today's era of entertainment, new members of the graphic design élite are instead accorded star status. And they no longer orbit around New York since a David Carson is as likely to emerge from the California surfing scene as from the ranks of East Coast establishment.
But from the 1930s through the postwar years, émigrés exerted a particularly strong influence when the graphic design profession was in its formulative phase. Between the world wars Europeans arrived, bringing ideologies from the major avant-garde art movements active earlier in the century as well as vestiges of Bauhaus doctrine. Herbert Bayer, who was born in Austria and spent many years in Aspen, Colorado, never wavered in his devotion to the school's legacy. Leo Lionni soon developed his own more humanistic approach to art and design based on lifelong exposure to difference cultures starting with his childhood in Holland. Meanwhile Russians Alexey Brodovitch and Mehemed Fehmy Agha, who had both arrived earlier in the late 1920s, were revolutionizing magazine art direction.
Nearly half of the subjects in R. Roger Remington and Barbara J. Hodik's influential history book, Nine Pioneers of American Graphic Design, *were foreign-born. They include Will Burtin of Germany and Ladislav Sutnar of Czechoslovakia in addition to Agha and Brodovitch. Although the authors carefully validated their selections – explaining, for instance, that Rand was not included because he was already widely published - the list inevitably came under attack for exclusions. Since the book's release in 1989, Austrian-born Cipe Pineles has received greater attention. She was an innovative magazine art director whose marriages to designers Burtin and William Golden overshadowed her own reputation.*
The magazine industry proved to be one of the major creative testing grounds for early émigrés as well as those whose practices matured later, such as Viennese photographer and designer Henry Wolf. Fortune, Harpers Bazaar, Vogue *and* Esquire *were among the many publications providing a showcase for photographic experimentation and expressive page design. Market testing had not yet evolved into a pseudo-science so designers still had a comparatively free hand. Brodovitch produced layouts of astonishing elegance for* Portfolio *over its short three-year life. Pineles had creative license at* Charm *magazine: a characteristic issue had models coyly posed among a streetscape of parking signs based on a theme about Detroit.*
Two other graphic specializations grew in the postwar period, corporate identity and information design. Although Americans such as Rand and Saul Bass on the West Coast soon rose to prominence in the identity field, many programs developed by émigrés were seminal. Starting in the 1940s, Ladislav Sutnar spent two decades creating an identity program for Sweet's Files. His graphic standards for this reference catalog of products found in most architectural offices remains largely intact today. Similarly, furniture manufacturer Knoll is still closely associated with Swiss designer/photographer Herbert Matter's distinctive K trademark and his lively advertisements created in the 1950s.
Designer and educator Lorraine Wild describes the influence of Europeans in an essay she wrote for the



5



6

7

8

9

Steff Geissbuhler
5 Manifesto per "A Nation of Nations", mostra del Bicentenario al National Museum of American History (già Museum of History and Technology) di Washington (1975).
6 New York Public Library, 1998 ('Library' a colori).

Henry Wolf
7 "Too Many Kennedys?" (Troppi Kennedy?), copertina per la rivista *Show*, aprile 1963.

George Tscherny
8 "Odd & Even: a Study of House Numbers" (Pari & dispari: studio sui numeri civici), campagna promozionale a stampa per la Champion International, 1992.
9 Nuovo progetto di identità per il cinquantenario della School of Visual Arts, 1997.

Steff Geissbuhler
5 *Poster for "A Nation of Nations", bicentennial exhibition at the National Museum of American History (formerly Museum of History and Technology), Washington DC , 1975.*
6 *New York Public Library, 1998 ('Library' in full color).*

Henry Wolf
7 *"Too Many Kennedys?", magazine cover for* Show *magazine, April 1963.*

George Tscherny
8 *"Odd & Even: a Study of House Numbers", paper promotion for Champion International, 1992.*
9 *New identity design for School of Visual Arts 50th anniversary, 1997.*

Domus 816 Giugno *June* '99

Intervista a Ivan Chermayeff

Ivan Chermayeff è nato e cresciuto in Inghilterra, fino all'emigrazione negli Stati Uniti attraverso il Canada, avvenuta quando era ancora bambino. Dopo aver studiato ad Harvard, all'IIT e all'università di Yale, nel 1960 fondò insieme con Tom Geismar uno studio che oggi è uno dei più celebri studi di grafica del mondo: Chermayeff & Geismar Inc. Figlio di Serge Chermayeff, celebre architetto e insegnante di origini russe, Ivan ammette di sentirsi a cavallo di due mondi.

1

Lei è uno dei più famosi grafici del Paese, ma quanto si sente americano?
Gli influssi stranieri non scompaiono. Ho sentimenti ambigui su questo punto: non tanto sugli influssi culturali, quanto sul "bagaglio progettuale" che porto con me per il fatto che mio padre si occupava di architettura. Risale tutto alle radici del modernismo. Anche dopo aver passato tanti decenni qui, mi considero ancora un europeo e più che altro un cittadino del mondo. Questi legami sono semplicemente parte di come sono fatto, una risposta automatica.

Che debiti ha il design americano nei confronti dell'Europa?
Quello che non si ammette tanto facilmente sono le reazioni americane agli influssi stranieri. Paul Rand doveva molto a molti maestri europei: Cassandre, per esempio, oppure Tschichold e Rietveld. Eppure era il più americano di tutti e veniva considerato come uno dei nostri più grandi grafici. Anche Milton Glaser ha assorbito degli influssi, ma in un altro modo, attraverso la pittura e il disegno.

Quindi lei si sente più che altro partecipe di una comunità mondiale del progetto?
Il mondo del design a un certo livello si fa parecchio ristretto. Molti di noi sono amici anche se non parliamo la stessa lingua. Ikko Tanaka e io siamo amici da quarant'anni e lui non parla inglese come io non parlo giapponese. Ma ci facciamo un sacco di risate e ci stimiamo reciprocamente. È un cittadino del mondo: molto giapponese, ma non soltanto giapponese.

Qual è l'influsso dell'America sul suo lavoro?
In questo Paese la possibilità di essere accettati è maggiore. Forse non nel senso della sperimentazione, ma perché i committenti sono aperti a nuove forme di pensiero. A partire dagli anni Cinquanta si sono aperte delle occasioni che non si sarebbero presentate facilmente in nessun altro luogo. La maggior parte del movimento era qui a New York, con sacche a Chicago e anche sulla costa occidentale, finché altre zone non hanno dato loro il cambio.

Che differenza c'è tra i designer americani e quelli europei?
Può sembrare una posizione aristocratica, ma i designer europei in genere sono più colti e hanno più familiarità con la letteratura e con l'arte. I grafici americani di regola non leggono granché né studiano la loro storia. Gli architetti, d'altra parte, hanno dovunque una base culturale più vasta anche se si applicano a obiettivi molto ristretti. Ciò si verifica in parte a causa della loro formazione, ma anche a causa del tipo di persona attratta dalla professione.

Interview with Ivan Chermayeff

Chermayeff was born and raised in England until emigrating to America while he was still a child.. After studying at Harvard, IIT and Yale University, he co-founded a business with Tom Geismar in 1960, one of the world's most recognized graphic design practices: Chermayeff & Geismar Inc. Son of a notable architect and teacher, Russian-born Serge Chermayeff, he admits to feeling between worlds.

You are one of this country's best known designers, but how American do you feel?
Foreign influences don't disappear. I have mixed feelings about this: not so much about cultural influences but more about the "design baggage" I carry because of my father's involvement with architecture. It all goes back to the roots of Modernism. Even after so many decades here, I still consider myself to be European and more of a world citizen. These connections are part of my makeup, an automatic response.

What debt does American design owe to Europe?
What one doesn't recognize so readily are American responses to foreign influences. Paul Rand owed a great debt to many European masters – Cassandre, for instance, as well as Tschichold and Rietveld. Yet he was more American than most and considered one of our greatest designers. Milton Glaser has been influenced too through painting and drawing.

2

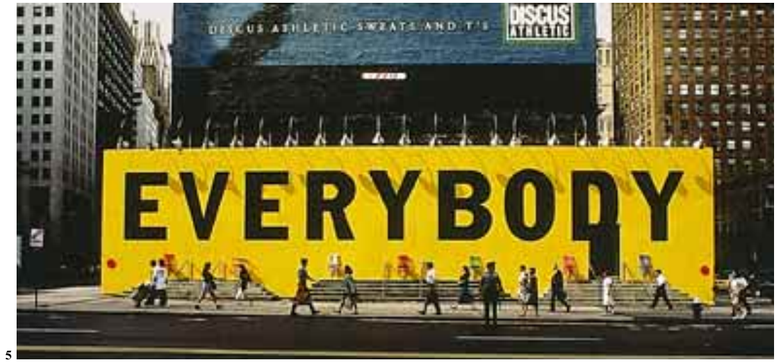
So you feel more part of a world design community?
The design world gets very small on a certain level. Many of us are friends even if we don't speak the same language. Ikko Tanaka and I have known each other for forty years and he doesn't speak any English just as I don't speak Japanese. But we still have a lot of laughs and share a mutual respect. He's very worldly – extremely Japanese – but not just Japanese.

What impact has America had on your work?
In this country the degree of acceptance is greater. Maybe not in the experimental sense, but because clients here are open to new ways of thinking. From the 1950s on, opportunities opened up that could never have happened as easily anywhere else. Most of the action was here in New York with pockets in Chicago and also on the West Coast until other areas took off.

What differentiates American and European designers?
It may sound elitist, but European designers are generally better educated and more involved with literature and the arts. American graphic designers as a rule do not read much or study their own history. Architects everywhere, on the other hand, are more broad-based thinkers even though their focus can be quite narrow. This is true in part because of their training but also because of the type of people the profession attracts.

3

4



5

Ivan Chermayeff
1 Manifesto per il seminario celebrativo del festival di danza Jacob's Pillow, 1993.
2 "Leaving Places: Airports" (Luoghi della partenza: aeroporti), manifesto per il Convegno internazionale di design di Aspen, scontrini di linee aeree per i bagagli come codici delle destinazioni, 1985.

Ivan Chermayeff
***1** Poster for Jacob's Pillow (Dance Festival), Commemorative Seminar, 1993.*
***2** "Leaving Places: Airports", poster for International Design Conference in Aspen, Airline baggage receipts as codes for destinations, 1985.*

Tibor Kalman
3 Copertina di *Colors 2* (Immigrazione), primavera-estate 1992.
4 Alfabeto M&Co (1991).
5 Cartellone per *Everybody Installation*, Times Square, New York 1993.

Willi Kunz
6, 7 Atrio della World Trade Tower di Osaka, Nikkei Sekken Architects, 1995.
8 Manifesto per il ciclo di conferenze d'architettura della Columbia University, 1994.

Emigre:
Zuzana Licko, Rudy Vanderlans
9, 10 Le copertine del n. 1 (1984) e del n. 42 di *Emigre* (1997). Progetto di Rudy Vanderlans, lettering personalizzato disegnato da Zuzana Licko sulla base del carattere Empire di Morris F. Benton.
11 La parola "Emigre", composta in Dogma Outline, carattere di Zuzana Licko.
12 Copertina del n. 24 di *Emigre*, 1992. Progetto di Rudy Vanderlans, carattere Arbitrary disegnato da Barry Deck.

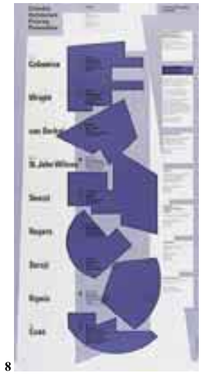
Tibor Kalman, M & Co
***3** Cover of* Colors *2 (Immigration), Spring-Summer 1992.*
***4** M&Co Alphabet Blocks (1991).*
***5** Billboard for* Everybody Installation, *Times Square, New York, 1993.*

Willi Kunz
***6, 7** Osaka World Trade Tower Lobbies, Nikken Sekkei Architects, 1995.*
***8** Poster for the Columbia University, Architectural Lecture Series, spring 1994.*

Emigre:
Zuzana Licko, Rudy Vanderlans
***9, 10** Emigre 1 cover (1984) and 42 cover (1997). Design by Rudy Vanderlans; customized lettering base typeface design by Zuzana Licko, based on Morris F. Benton's Empire typeface.*
***11** The word "Emigre", set in Dogma Outline, typeface by Zuzana Licko.*
***12** Emigre 24 cover:, 1992. Design by Rudy Vanderlans; Arbitrary typeface design by Barry Deck.*

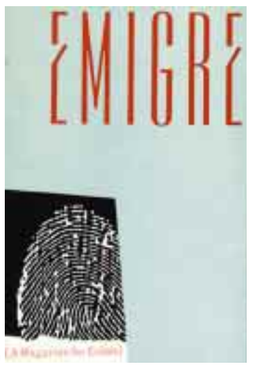
6

7



8

first exhibition to attempt a comprehensive history about communications in the United States: "Graphic Design in America". She argues that the profession assimilated the visual esthetic of European modernism but not necessarily its philosophy or working methodology. Matter and others may have been disillusioned with some American clients or the cultural environment of their day, but nonetheless they were able to experiment and develop a unique voice. As Wild points out, "whatever their individual reactions, the work of émigrés as a group had a great impact" and "the designs they created in the United States universally reflect a decreasing dependence on modernist doctrine".
Many American graphic design firms that grew into major establishments since the 1960s were founded by Europeans. Among this group are Massimo Vignelli from Italy, Hungarian George Tscherny and Briton Ivan Chermayeff, one of four principals of Chermayeff & Geismar Inc. along with Swiss designer Steff Geissbuhler and American partners Tom Geismar and John Grady. Ironically, in addition to a shared sensibility for modernist design principles, many of these émigrés are responsible for memorable graphics associated with major American cultural events. During the Bicentennial, for instance, Geissbuhler depicted the theme of immigration with an explosion of faces for the exhibition "A Nation of Nations" and Vignelli created a bold stars-and-stripes flag collage of torn foreign newspapers.
Like Tscherny, Willi Kunz, a rigorous typographer from Switzerland, and English designer Keith Godard of Studio Works maintain small, intimate practices that allow firm control of project selection. At another scale, two of the largest firms in the United States offering communication design capabilities, Landor Associates and the American office of Pentagram, were founded by foreign principals with formidable business management talent. German designer Walter Landor's emigration to San Francisco preceded Colin Forbes's arrival in New York from London by more than 35 years. In spite of differences between them in time, distance and problem-solving philosophies, both saw America as the ultimate Mecca for a design entrepreneur.
New York continues to attract émigrés because the city still caters to foreigners and artists. Stefan Sagmeister of Austria and Russian Alexander Gelman achieved star status soon after arriving in the early 1990s. Gelman has remarked that "New Yorkers are quick to accept people from other countries. All anyone really cares about is whether or not you can do your job". Although these two designers produce provocative, idea-driven work, stylistically they are far apart. Gelman's characteristic minimalism could be labeled Neomodernism. Sagmeister is more of a provocateur with a following in the music industry. He produces highly charged visual imagery often intend-



9

10

Emigre

11

12

Intervista a Lucille Tenazas

Lucille Tenazas è arrivata dalle Filippine nel 1979 per completare i suoi studi di perfezionamento postuniversitario al California College of Arts and Crafts e alla Cranbrook Academy of Art. Dopo aver lavorato a New York ha fondato a San Francisco lo studio Tenazas Design e ben presto ha ottenuto attenzioni internazionali per l'impostazione attenta e ricca che dava al progetto della comunicazione. Seconda donna a essere eletta presidente dell'American Institute of Graphic Arts è anche un'appassionata insegnante. Per il suo bagaglio culturale, a Lucille Tenazas viene spesso chiesto di parlare dell'incidenza dell'"esperienza americana" sul suo lavoro e sul suo modo di insegnare.

Oggi si sente 'americana' oppure filippina?
In realtà né l'uno né l'altro: sono ambivalente. Ho un'affinità con il mio Paese perché ci sono nata e ancora non mi attribuisco l'etichetta di americana, anche se ho il passaporto degli Stati Uniti. La mia fedeltà alle Filippine è fortissima, ma il mio sviluppo intellettuale in realtà si è trasfuso qui.

Le altre culture la attirano?
La novità del Terzo mondo per me non ha interesse, perché mi è troppo familiare. Preferirei piuttosto andare in Italia a vedere chiese, per esempio, o a Parigi, oppure in Spagna, con cui le Filippine hanno un rapporto a causa dell'antica colonizzazione. Ma mi trasferirei stabilmente ancora solo in un luogo dove si accettasse ciò che offro.

1

L'idea di 'femminilità' è differente nelle Filippine?
Mentre i tratti della femminilità sono evidenti, il femminismo come fenomeno è inesistente. Si ritiene che le donne siano forti perché si tratta di una cultura matriarcale. Non mi sento mai privata dei miei diritti perché il concetto non mi riguarda. La discriminazione non fa parte della mia coscienza, e quindi diventa un problema degli altri, non mio.

Il numero degli studenti stranieri di design sta crescendo negli Stati Uniti?
Pare di sì, e certamente è così nel mio caso. I miei studenti sono per almeno la metà stranieri, vengono dall'Asia, dall'Europa e dall'America latina, ma non è una cosa inconsueta nella zona di San Francisco.

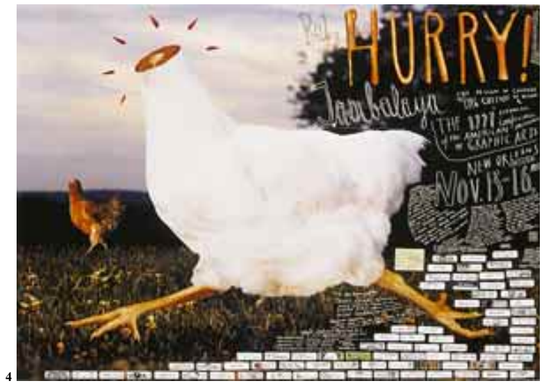
Gli studenti stranieri vengono a studiare lo stile 'americano'?
Alcuni sì. Bisogna insegnargli a evitare di ricercare un'impostazione stilistica specifica. Io spiego che se disegnano partendo dalla propria personalità, è improbabile che il loro lavoro assomigli a quello di qualcun altro.

Che differenze ci sono rispetto agli studenti americani?
Gli americani sono più comunicativi e spesso si aprono di più, come se stessero liberandosi da una possessione diabolica. Mentre è importante dare a ogni studente maggiore coscienza di sé, occorre anche sviluppare il loro ruolo di "problem solver" in modo da fornirgli disciplina e qualità strutturali.

Ritiene che avere una 'voce' personale sia importante nel design?
Il grafico in ultima analisi fa da cassa di risonanza, da filtro per altri. L'unico modo di farlo bene è sentirsi al sicuro. Ecco perché vado in cerca di una voce personale nel mio lavoro, per trarne una condizione di fiducia. Quindi, se il committente mi mette davanti a una sfida, sono più preparata ad affrontarla e più aperta alla comprensione dei suoi problemi.

Lei fa differenza tra il suo ruolo di designer e quello di docente?
La mia idea del ruolo del designer è gradualmente cambiata, diventando più sperimentale. Volevo allargare il senso dell'esplorazione nel mio lavoro di insegnante e quindi ho sottolineato maggiormente l'importanza del processo rispetto a quella del prodotto finale. Oggi il mio interesse va all'abolizione dei confini tra professione e insegnamento... alla mescolanza di poesia e prassi.

3



4

Lucille Tenazas
1 Manifesto *Sublimes Subversives* (Sublimi sovversivi), San Francisco Museum of Art, ciclo di conferenze sul design, 1994.
2 Copertina di *The Body*, edito da Chronicle Books, 1994.

Lucille Tenazas
1 Sublime Subversives *poster, San Francisco Museum of Modern Art, Design Lecture Series, 1994.*
2 The Body *cover design, published by Chronicle Books, 1994.*

ed to offend, as demonstrated by a recent design conference poster featuring a bleeding headless chicken.
Sagmeister and Gelman perpetuate the legacy of European graphic design in America but unlike many predecessors did not chose America for political refuge. Today newcomers are more likely to arrive as students or entrepreneurs seeking professional challenges. After meeting at art school in California, Zuzana Licko of Czechoslovakia and Rudy Vanderlans of The Netherlands, created a stir in the 1980s with Emigre*, an underground design journal and company of the same name which has developed a loyal following. Frustrated by the exclusivity of the design competition system, Vanderlans created his own showcase for work which has since become a platform for Licko's avant-garde typography as well as a forum for criticism.*
Emigre*'s success is in part due to the digital revolution that has promoted the proliferation of software, making what was previously esoteric accessible to all. Today young designers can manufacture typefaces or publish a magazine with minimal overhead and maximum speed. Whereas in the 1970s it took British type designer Matthew Carter years to develop Bell Centennial, the ubiquitous American telephone book font, only a fraction of that time would be necessary now.*
Until the 1970s, Europeans dominated the flow of all immigrants who came to the United States. In the last two decades the tide has shifted, and the majority now comes from neighboring countries in the Americas, followed closely by Asians. As the new millennium approaches, all signs point to the American west and south as destinations for new talent based on economic strength, cultural opportunity and ethnic diversity. San Francisco-based designers Tamotsu Yagi and Lucille Tenazas have already created a greater Asian presence in the American design community. After success at Esprit, Yagi, who is Japanese, became one of the youngest members ever invited to join the Alliance Graphique Internationale. Filipino Tenazas, recently the second woman president of the American Institute of Graphic Arts, is also a spokesperson for design education.
This evolving scenario would undoubtedly please the late Tibor Kalman, one of America's most contradictory design personalities who shaped Colors*, Benetton's provocative magazine that championed multi-cultural themes. Born in Hungary and untrained, Kalman thought of himself as an outsider and relentlessly challenged the* status quo *of the corporate design profession through the prolific and often irreverent output of M&Co. The paradox is that Kalman's stated philosophy actually applies to the best of American graphic design, past and present, home-grown or imported: "I am an unrepentent modernist: I believe in clarity, simplicity and great ideas... If you don't have an idea, all you have is style".*

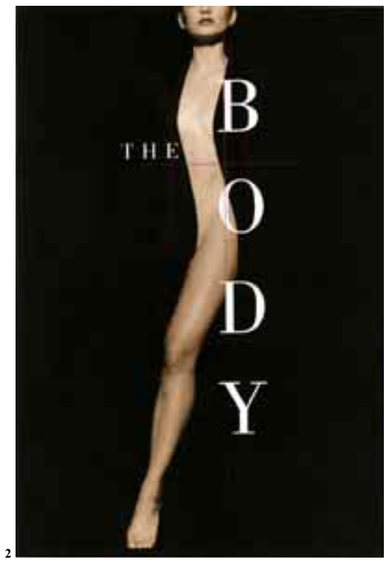
Interview with Lucille Tenazas

Lucille Tenazas emigrated from the Philippines in 1979 to complete postgraduate studies at California College of Arts and Crafts and at the Cranbrook Academy of Art. After working in New York, she established Tenazas Design in San Francisco and soon achieved international attention for her sensitive, richly layered approach to communications design. Only the second woman elected president of the American Institute of Graphic Arts, she is also a dedicated teacher. Owing to her cultural background, Tenazas is often asked about the impact of the "American experience" on her work and teaching.

Do you feel 'American' now or Filipino?
Actually neither: I'm ambivalent. I have an affinity for my country because it's my birthplace and I still don't label myself an American. My loyalty to the Philippines is very strong but my intellectual development really transpired here.

Do other cultures attract you?
The novelty of a third world environment has no interest for me because it is too familiar. I would prefer travel to Italy to see the churches, for instance, or to Paris, or even Spain since Filipinos have that connection through our earlier colonization. But I would only move again to live where there is acceptance for what I can offer.

Is the idea of 'feminity' different in the Philippines?
While the traits of feminity are apparent, feminism as a phenomenon is nonexistent. Women are assumed to be strong since it is a matriarchal culture. I never feel disenfranchished because the notion doesn't occur to me. Discrimination is not in my consciousness, so it becomes the other person's problem, not mine.



2

Is the number of foreign design students growing here?
That seems true, certainly in my case. My class is at least one half foreign with students from Asia, Europe and Latin America, but that's not so unusual in the San Francisco area.

Do foreign design students come to learn an 'American' look?
Some do. They must be taught to avoid seeking a specific stylistic approach. I explain that if they draw from within themselves, it is unlikely that their work will resemble anyone else's.

How do the American students differ?
Americans are talkative and often reveal more, as if they are purging themselves of demons. While it's important to make all the students more self-aware, their role as problem solvers must also be developed to provide discipline and structure.

Why do you feel personal 'voice' is important in design?
A graphic designer ultimately serves as a sounding board, the filter for others. The only way to be this successfully is to feel unthreatened. That's why I explore a personal voice in my work, to derive a level of confidence. So if clients challenge me, I am better prepared to cope and more open to understanding their problems.

Do you differentiate your roles as designer and teacher?
My idea of the designer's role gradually shifted, becoming more experimental. I wanted to extend that sense of exploration into my practice as a teacher and so I have put greater emphasis on process, rather than on end product. Right now my interest is to blur the boundaries between professional and pedagogical... to merge the poetic with the pragmatic.

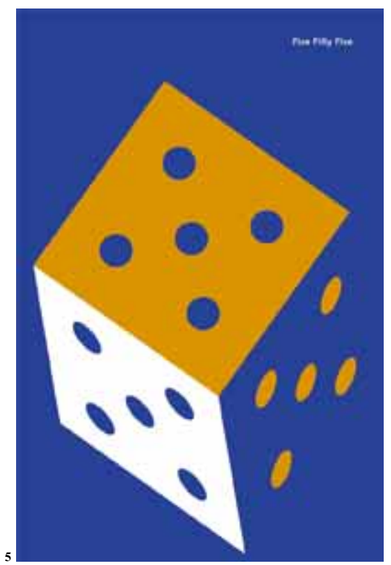
Stefan Sagmeister
3 Confezione di Cd per *Imaginary Day*, Pat Metheny Group, Warner Brothers Records, 1997. Il testo di questa confezione di Cd è 'scritto' in geroglifici contemporanei, che si decifrano facendo ruotare il disco.
4 Manifesto *Jambalaya*, Convegno biennale dell'American Institute of Graphic Arts 1997. Il manifesto provocò parecchio clamore nel mondo del design.

Stefan Sagmeister
3 *Cd packaging for* Imaginary Day*, Pat Metheny Group, Warner Brothers Records, 1997. The text on this Cd package is 'written' in contemporary hieroglyphs that can be deciphered by spinning the disk.*
4 Jambalaya *poster, 1997 Biennial Conference of the American Institute of Graphic Arts in New Orleans. This poster caused quite a stir within the design community.*

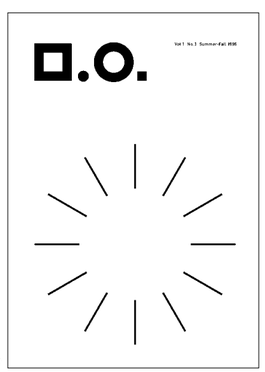
6

Alexander Gelman
5 Manifesto per la galleria Five Fifty Five (metà degli anni '90).
6 Progetto del carattere Breakdown (metà anni '90). Venne concepito più come pittura o scultura che come progetto bidimensionale con l'aggiunta di una profondità illusionistica.
7 Copertina della rivista *Obscure Objects*, vol. 1, n. 3, estate-autunno 1996. Il numero, che descrive il trascorrere del tempo tramite immagini di orologi, è quasi del tutto privo di testo.
8 Manifesto *Golden Bee*, 1994.

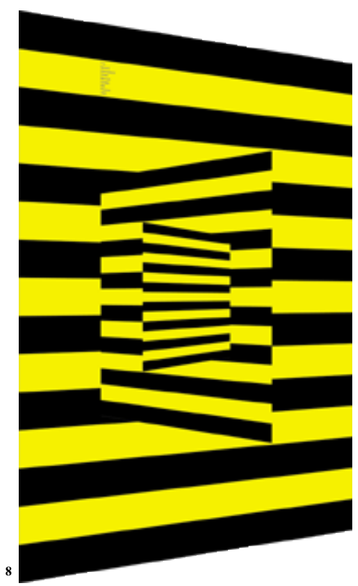
Alexander Gelman
5 *Five Fifty Five Gallery poster (mid-1990s).*
6 *Breakdown typeface design (mid-1990s). It was conceived more as architecture or sculpture than as a two-dimensional design with the added illusion of depth.*
7 *Magazine cover for* Obscure Objects *Vol 1 No 3, Summer-Fall 1996. This issue that depicts time passing through clock images is almost entirely devoid of text.*
8 Golden Bee *poster, 1994.*



5



7


8

Testo di Derrick de Kerckhove

La nuova cultura elettronica è americana?

Referenze fotografiche:
Coordinamento: Derrick de Kerckhove
Collaboratori: studenti della School of Architecture, University of Waterloo (Galit Szolomowicz, Chris Hardwicke, Senzeni Steingruber, Donald Peters, Victoria Lucas, Wayne Austin, Peter Marshall, Thomas Cho, Jonathan Shane Baker, Magda Wojtyra)

Text by Derrick de Kerckhove

Is the new electronic culture American?

Photo credits:
Coordinator: Derrick de Kerckhove
Collaborators: students from the School of Architecture at the University of Waterloo (Galit Szolomowicz, Chris Hardwicke, Senzeni Steingruber, Donald Peters, Victoria Lucas, Wayne Austin, Peter Marshall, Thomas Cho, Jonathan Shane Baker, Magda Wojtyra)

La ricerca delle peculiarità della cultura americana porta De Kerkhove a indicare l'America come punto di origine della nuova cultura elettronica. La 'cybercultura', costituita da quella miriade di villaggi globali che sono le comunità collegate in rete, sta crescendo a livello esponenziale, guidata dagli americani a ogni livello. Profondamente, e non del tutto incosciamente, siamo stati americanizzati dall'uso dei media in rete così come eravamo stati grecizzati dall'alfabeto fonetico.

De Kerkhove's studies of the peculiarities of American culture prompted him to indicate the United States as the original spring of new electronic culture. 'Cyberculture', with its myriad global villages of Internet-linked communities, is growing exponentially, led by the Americans at every level. Deep down, and not all that unconsciously, we have been Americanized by the use of Internet media, just as we were Graecized by the phonetic alphabet.

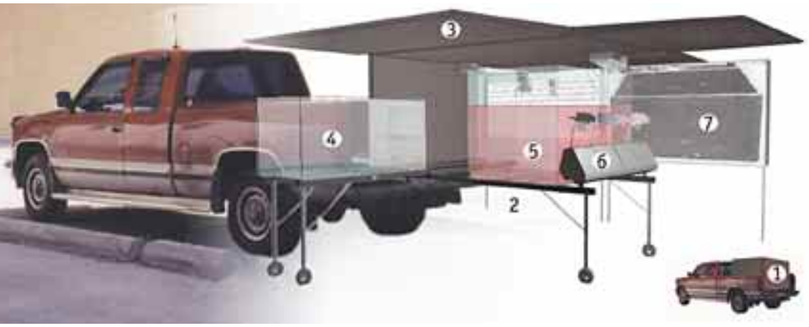
"We are the people"
Qualche anno fa uno spot televisivo della Coca Cola (o era la Pepsi?) mostrava un centinaio di giovani di ogni etnia – ma palesemente americani – nel palazzo del Senato degli Stati Uniti. Tendevano bottiglie dell'elisir universale e cantavano *We are the people* , "il popolo siamo noi". Tutte le tribù del mondo hanno conosciuto la divisione tra "noi, il popolo", all'interno, e il resto, i 'barbari' (parola che nell'antica Grecia significava 'stranieri'), all'esterno. Ma solo gli americani hanno raggiunto la condizione di egemonia totale in cui non ci sono più barbari in nessun luogo, ma solo membri degeneri della stessa cultura planetaria, o "villaggio globale", come viene chiamato dagli inizi degli anni Sessanta. I dirigenti politici ed economici americani fin dai primi momenti dell'accordo di libero scambio tra Stati Uniti e Canada hanno allegramente sostenuto la concezione che la 'cultura' non è un fatto di identità, ma una pura questione d'affari. Solo chi è convinto che la propria cultura sia la realtà stessa non muove obiezioni culturali al proprio modo di vivere. Tranne che a New York e in pochi Stati dell'est come il Massachusetts, il Vermont e il Connecticut, di solito gli americani non sentono il bisogno di occuparsi di cultura più di quanto i pesci non sentano il bisogno di occuparsi dell'acqua.
La cultura americana è stata tarata in modo da diventare cultura mondiale fin da quando ha preso il controllo di molte differenti menti di tutto il mondo attraverso la televisione. Ma è una situazione che può protrarsi nelle nuove condizioni di interconnessione in rete? La virtualizzazione del mondo che oggi si verifica on line ha avuto inizio negli studi cinematografici di Hollywood che trasformavano la narrativa in realtà, quando cominciarono a produrre i loro sogni per la televisione. La Rete oggi sta prendendo il potere da Hollywood quale epistemologia dell'America. Come la televisione opera attraverso uno schermo, ma diversamente dalla televisione nello schermo ci si entra e si condividono le responsabilità di ciò che vi succede. Internet potrebbe perfino costituire una minaccia di disgregazione, se non di disintegrazione, della cultura americana.
La televisione rende omogenee le immagini, le reti rendono omogeneo il campo. "Se guarderanno le sitcom americane", ammoniva il presidente Suharto, "gli indonesiani vorranno cucine all'americana". Il collegamento on line attraverso AOL provoca lo stesso effetto? Non necessariamente. Quando il campo è omogeneo, c'è spazio per una grande varietà di immagini, come è provato dall'uso dell'alfabeto, un singolo campo omogeneo comune a tutte le lingue europee e alle loro molteplici esigenze. E tuttavia ancor oggi ci sono molti popoli in giro per il mondo – gli americani per primi – che danno per scontato che la realtà stessa sia made in U.S.A.. Ciò accade perché si ritiene che la fonte delle nuove condizioni economiche, sociali e politiche scaturisca negli Stati Uniti, o così pare, essendo noi sottoposti in tutto il mondo alla CNN, alla Microsoft e ad altri dispositivi di elaborazione cognitiva di origine californiana. Che cosa succede alla cultura (alle culture), a livello locale e globale, in condizioni di totalità elettronica?

Infinito in ogni direzione?
Un nuovo ambiente di condizionamento culturale si sta sviluppando in questo momento. La cosiddetta 'cybercultura' è una realtà differente, non quella del "villaggio globale" della televisione americana, ma quella della miriade di villaggi globali costituiti dalle comunità collegate in rete. Sta nascendo dalla crescente connettività che solo oggi vivia-mo in vari settori della società. La crescita è stata esponenziale a partire dall'invenzione del telegrafo. L'andamento della crescita è esponenziale per velocità, elaborazione, volume, complessità, interconnettività ... e pubblicità.
Questa crescita in ogni direzione appare oggi guidata dagli americani a ogni livello: infrastrutturale, tecnologico, finanziario, politico, cognitivo e linguistico. Il mondo intero deve decodificare gli stessi acronimi che, tra l'altro, cambiano radicalmente significato senza che nessuno si preoccupi di dare un avvertimento, come per esempio ABM che ai tempi della guerra fredda significava Anti-Ballistic Missile, "missile antimissile balistico" e, dopo la caduta del muro di Berlino, è passato a significare Automatic Banking Machine, "apparecchiatura per le operazioni bancarie automatizzate". Analogamente ATM è passato da Automatic Teller Machine, "cassa automatica", a Asynchronous Transfer Mode, "modalità di trasferimento asincrono". E vincerei un terno al lotto se fossi capace di decodificare SMPTE, anche dopo che mi hanno spiegato una dozzina di volte che cosa significa. WYSIWIG? Balle. Il resto del mondo è inoltre graziosamente invitato ad acquistare la nuova mitologia fondata in America, quella delle autostrade dell'informazione, dei loro eroi istantanei, Steve Jobs, Bill Gates, Jeff Bezos, delle loro vittorie (Yahoo!, Amazon.com, E-Bay e via dicendo), delle loro infoguerre (IBM contro Apple,

Il Corpo Elettronico *The Electronic Body*

Questa immagine illustra la condizione del corpo elettronico dei sedentari elettronici che viaggiano nel cyberspazio con il loro corpo virtuale senza mai uscir di casa. Si prova un senso di onnipotenza quando un individuo è in grado di espandersi oltre i limiti del proprio io e raggiungere la conoscenza del pianeta con la prospettiva "a volo d'uccello" resa possibile dalla connettività di Internet. Illustrazione di Galit Szolomowicz.

This image is an abstraction of the electronic body of the e-cocooners as they travel through cyberspace in their virtual bodies without ever leaving home. There is a feeling of omnipotence when the individual is able to extend beyond the limits of the self and gain knowledge of the planet through "God's eye view" made possible with the connectivity of the Internet. Image designed by Galit Szolomowicz



1 Elemento della FIU in un contenitore gommato
2 I binari vengono estratti dal piano di base
3 I lati si rialzano a formare un contenitore
4 Scanner per oggetti tridimensionali
5 Vasca laser per la prototipazione rapida
6 Apparecchiature Input/Output per videoconferenza
7 Schermi di proiezione

***1** FIU unit contained within rubberized box*
***2** Tracks slide out from flatbed*
***3** Sides swing up to form canopy*
***4** 3D object scanner*
***5** Rapid Prototyping Lazer Bath*
***6** Video Conferencing, Input/Output Devices*
***7** Projection Screens*

Netscape contro Explorer). La Rete è piena fino agli occhi di Stati Uniti, e gli Stati Uniti promuovono iniziative commerciali. "Stiamo migrando dal 'villaggio di Valenti' alla 'Galassia di Gates'?", domanda Liss Jeffrey, mia collega al McLuhan Program.

Emergenza

Prendiamo Yellow Pages-on-Line, un pacchetto applicativo che comprende un Cd-Rom e un percorso d'accesso integrato che vi permette di consultare il sito Web del produttore e di vedere la zona dove questa sera volete scegliere la baby sitter. YP/L non si limita a trasformare la vostra rubrica di carta in un database elettronico: cambia il mondo reale in un mondo virtuale, affidabilmente presente come quello reale. Fate compiere DAVVERO il percorso alle vostre dita.

Il World Wide Web è una proprietà emergente delle reti. Questo emergere si verifica una volta che viene oltrepassata una massa critica di interconnessioni, diciamo un punto di rottura, un momento di un processo molto vasto che improvvisamente ribalta certe proprietà dei processi precedenti. Questo punto di ribaltamento o di decollo attira l'attenzione dei ricercatori della fisica teorica (teoria del caos, strutture dissipative, frattali). Come probabilmente la mente emerge dalla moltiplicazione delle interconnessioni e dalla circolazione nel cervello, in un contesto ambientale che costringa all'attenzione, quello che si può chiamare "comunità virtuale" emerge dalle interconnessioni create dalle reti, per le reti e con le reti.

Ciò che occorre tener presente, nella Rete, è che quello che vediamo non è una chimera effimera – un'idea o un'illusione – ma una presenza duratura richiamabile a volontà. Nel loro insieme le generazioni di ambienti virtuali in rapida successione on line costruiscono la scena e il contenuto in evoluzione della mente globale. Vi si accede individualmente, ma l'insieme del Web, in certo qual modo, è come la memoria umana, solo che è collettiva e più stringente. Permane nel tempo, virtualmente ma indefinitamente. Non ha limiti, né di tempo né di spazio. La stabilità di questo nuovo ambiente indica che stanno iniziando a delinearsi su un altro livello condizioni di comportamento e funzionamento sociale radicalmente nuove. Sta delineandosi una nuova proprietà, un nuovo livello di funzionamento. Ci si fida del virtuale quasi quanto del reale, o per lo meno abbastanza a lungo da tornarci e apportarvi contributi in modo durevole. Per i designer è un paradiso, benché le occasioni che offre siano ancora in larga misura non sfruttate. Come afferma Bill Mitchell in *City of Bits*, "per i designer e per gli urbanisti il compito del Ventunesimo secolo consisterà nel costruire la 'bitsfera': un ambiente mondiale, mediato dall'elettronica, in cui le reti sono dovunque, e la maggior parte degli artefatti che fuzionano al suo interno (a qualunque scala, dal nano al planetario) possiedono intelligenza e capacità di telecomunicazione". Gli americani, naturalmente, che lo riconoscano o no, hanno i loro pregiudizi culturali ben connaturati in tutti i media, in rete o via etere, di origine statunitense oppure giapponese. Innanzitutto c'è l'idea che la tecnologia sia una guida al proprio destino migliore di Dio, della Natura, della Tradizione e della Storia. Esiste – o esisterà – una soluzione tecnologica a ogni problema. L'atteggiamento degli Stati Uniti in guerra è stato di dispensare acriticamente tecnologia telecontrollata da Desert Storm in avanti, cioè dall'unico impegno in cui abbiano ottenuto un successo di rilievo dall'epoca della sconfitta del Vietnam. Gli americani si stupiscono che il recente massacro avvenuto a Columbine, nel Colorado, che fa seguito a una caterva di incidenti simili nel corso degli anni (la torre dell'orologio di Austin, il MacDonald's di San José, le bombe dell'Oklahoma e via dicendo) sia opera di giovani vissuti nel benessere e in mezzo a tutti i parafernalia della cultura americana, comprese le armi, uno dei più importanti mezzi di comunicazione d'America, nella vita reale e alla televisione. C'è un'analogia tra bombardare senza sosta la Jugoslavia e sparare al primo che capita. Sparare a caso è l'eco inquietante di una società in cui l'esercizio della giustizia e la pratica della moralità non hanno pressoché nulla in comune, in cui l'imbonimento fornisce abiti per coprire la quanto mai reale nudità del re, in cui le star possono sfuggire alla pena prevista per l'omicidio – e in realtà lo fanno. L'altro aspetto della televisione in America è che tende a espropriare della privacy la gente comune, invitandola a denudare la propria anima davanti a Geraldo e a Oprah. Persone come Unabomber, altro paradigma americano, devono entrare in clandestinità per recuperare la loro identità minacciata. L'elettricità è un mezzo di comunicazione che ingrandisce, amplifica, espande, in cui un nano-evento diventa un trauma planetario. Anche qui Internet riflette bene lo spirito di frontiera, l'individualismo di alto livello della costituzione americana, "vita, libertà e ricerca della gratificazione istantanea". Internet riflette anche lo spirito di resistenza all'intervento dello Stato che caratterizza i principi più libertari degli Stati Uniti. Internet sta creando nuove tribù politiche e sociali. Certe, come gli ultimi esclusi di Waco e i suicidi collettivi delle "Porte celesti" di Marshall Applewhite, sono meno attraenti di altre, come per esempio l'Associazione dei portatori di trauma da incidente stradale, che fornisce incommensurabile sostegno in un modo che solo i suoi membri possono praticare, mettendo in comune le proprie esperienze on line. Molte nuove tribù elettroniche, sempre più di frequente, iniziano a formarsi negli Stati Uniti e si diffondono ovunque come un incendio, assumendo di fatto forti colorazioni locali.

Nomadi locali e sedentari planetari

Una delle tendenze dominanti presenti oggi negli Stati Uniti è l'esigenza pressante di mobilità. Una nuova coscienza delle possibilità dei satelliti si va diffondendo, anche perché il GPS (Global Positioning System, "sistema di localizzazione planetaria"), i sistemi di telefonia mobile, oppure le previsioni del tempo in televisione on line mostrano il pianeta "a volo d'uccello". Non ci vorrà molto perché un computer palmare individuale capti via satellite trasmissioni video in movimento e a colori.

Di conseguenza una delle tribù che si stanno diffondendo in tutto il mondo è quella dei "nomadi locali", formata da persone che se ne vanno in giro con microscopiche protesi auricolari chiamate "telefoni cellulari". Si spostano palesemente nello spazio, vanno di qua e di là; ma sempre in collegamento, dovunque si trovino. Gente che si porta l'ufficio nel taschino. Per un nomade il corpo è dove c'è azione. L'elettricità e tutta la griglia elettronica del pianeta non sono altro, come ha osservato McLuhan, che un'estensione del sistema nervoso umano. Entrambi sono controllati elettricamente. La tecnologia mobile mette il mondo intero nelle mani dell'utente. Il telefono portatile segna il ritorno del sistema nervoso centrale esteso al corpo umano. Il prossimo passo è l'impianto, in cui la tecnologia letteralmente si reintegra nel suo punto d'origine. Dal punto di vista statistico le tecnologie nomadi in generale garantiscono la massima dispersione dei corpi in ogni singolo istante, un'osservazione che può tornare utile agli urbanisti.

Pantofolai elettronici

I nomadi sono solo metà della questione. Molti preferiscono restare a casa e 'navigare'. Queste tribù, i sedentari elettronici, 'battono' il mondo dagli schermi delle loro scrivanie. Si incontrano senza dover spostare il corpo. A differenza dei nomadi elettronici, che sottolineano la radicale localizzazione del proprio corpo, i sedentari elettronici non hanno corpo, ma solo mani sulla tastiera e occhi fissi sullo schermo dove viaggiano nel tempo e nello spazio del mondo. Ciò li rende realmente 'globali'. Attraverso la 'navigazione' assumono la dimensione planetaria. Letteralmente "se ne investono". Le loro abitudini visive sono passate semplicemente dalla televisione allo schermo del computer. Fanno acquisti on line tramite le "pagine gialle" on line o con guide cittadine on line che permettono loro di percorrere la città in modo virtuale. I sedentari elettronici mi ricordano la percezione del mondo degli indiani americani Hopi o degli indiani canadesi Ojibwa, per i quali in realtà non sono le persone a muoversi nello spazio, ma è lo spazio che fluisce in loro, i loro gesti non fanno che simulare il camminare, la corsa, il salto, lo stirarsi e così via. La realtà per questi popoli deve essere stata assolutamente virtuale, molto prima che Jaron Janier, il bambino prodigio del computer americano, coniasse l'espressione.

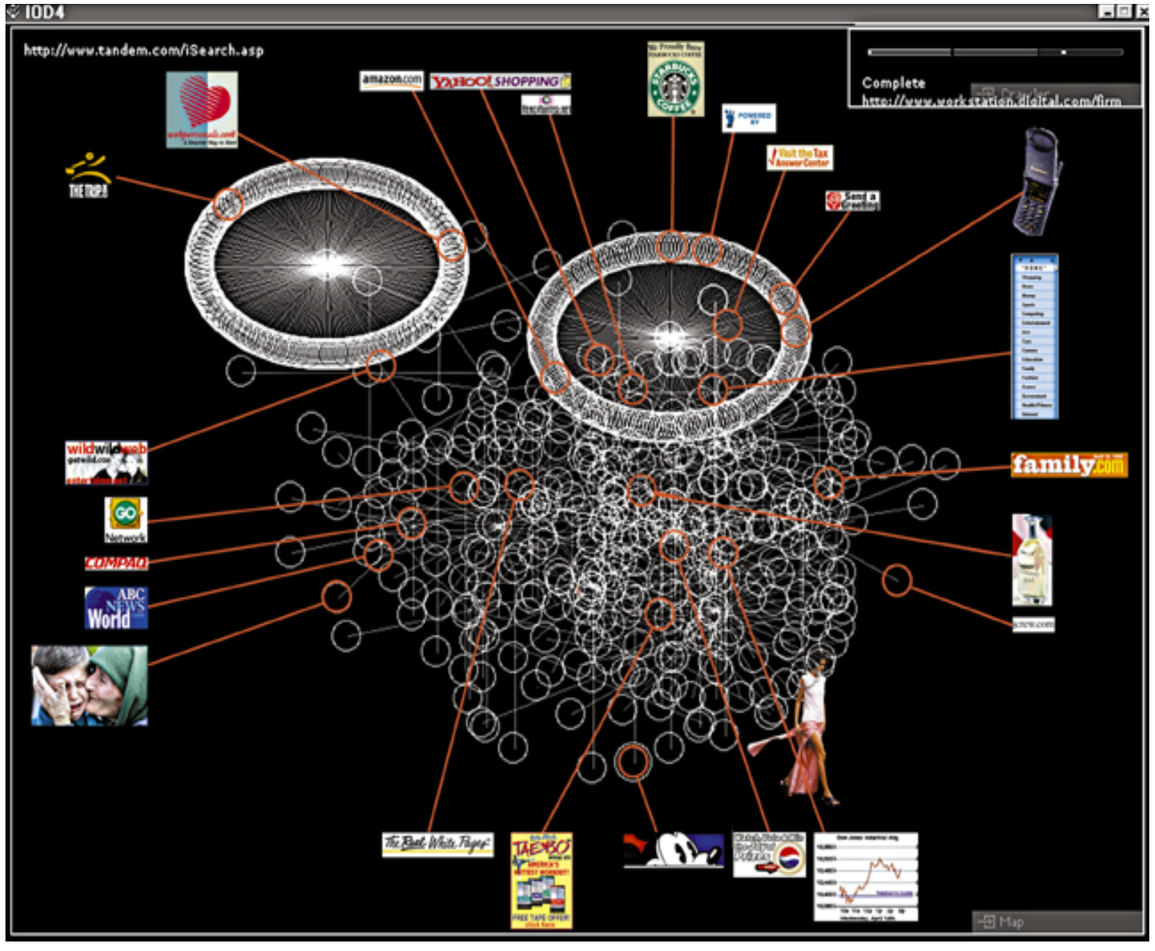
Dalla VR all'RV

All'opposto c'è un altro genere di tribù tipicamente 'americano', la tribù dell'RV, ossia del Recreation Vehicle, il "veicolo per il tempo libero", formata da chi ha bisogno di mettersi intorno al corpo un'enorme quantità d'acciaio. I Recreation Vehicle, che una volta erano modeste giardinette ristrutturate per il campeggio e scopi simili, si sono improvvisamente espanse in vorace consumo di materialità allo stato puro, acciaio, gomma, cromature e alta tecnologia. Secondo il critico americano della società Dave Barry, gli RV vengono battezzati con nomi come Bizzarro, Esagerato, Esorbitante. Questi veicoli enormemente lunghi e larghi (a malapena si adattano agli standard costruttivi delle carreggiate e dei ponti) combinano i vantaggi della sedentarietà e della vita nomade. La tendenza opposta, un'altra tribù in espansione che, come i Politically correct e i Neopuritani, ha avuto origine in America ed è destinata a espandersi in tutta la parte più ricca del mondo, è quella dei Riduttori, persone che volontariamente arrestano a un ragionevole punto il proprio impulso a ingrandirsi, trcano la competizione per la propria affermazione personale e si ritirano a vivere tranquillamente in campagna. Che si allarghino in mastodontici RV o si restringano in una villetta, entrambe dimostrano che la virtualità rampante non è destinata a sostituire o a eliminare la materialità. L'essenza del vir-

Il multiplo FIU di Joseph Beuys
Joseph Beuys FIU Multiple

Joseph Beuys credeva che la reintroduzione dell'arte nella vita di tutti potesse innescare una rivoluzione sotto forma di "scultura sociale", e che la sede del dibattito educativo fosse la FIU, Free International University o Libera Università Internazionale. Questi pezzi sono versioni portatili in dimensioni ridotte della FIU. Dispiegati nell'insieme costituiscono una rete on linedi Punti di contatto culturale, che raccolgono, creano ed espongono artefatti. A destra: il "Joybone Joystick", la trackball a occhio di teschio. Progettazione e illustrazioni di Peter Marshall.

Joseph Beuys believed that the reintroduction of art into the lives of everyone could initiate revolution in the form of "Social Sculpture", and that the forum for education would be the Free International University. These units are small scale, portable versions of the FIU. Deployed globally, they form an online network of Cultural Contact Points, collecting, creating and displaying artifacts. Right: the "joybone joystick", the skull-eyeball tracker ball. Design and imagines by Peter Marshall.



Mappa del Web *Web Map*

**L'immagine è stata creata da un programma che traccia una mappa dei collegamenti tra siti a partire da una specifica locazione.
Immagine di Chris Hardwicke.**

***The image was generated by a program which maps the connections of sites beginning with a specified location.
Image by Chris Hardwicke.***

La sedentarietà come marketing
Cocooning as Marketing

Il cliente viene cullato nel tipo di comfort e di intimità che gli acquisti su Internet offrono. Un'alleanza tra giganti del marketing, la Starbucks si prende la sua parte di profitti, ha incoraggiato a navigare. I colori, i materiali e le forme sono più domestici di quanto l'estetica commerciale lascerebbe supporre. Tutte le fotografie sono di Magda Wojtira.

Cocooning the shopper into the kind of comfort and intimacy that internet shopping provides at home. A blending of marketing giants, Starbucks takes its share of the profits, encouraged to brouse. The colours, materials, and forms are more like a home than the commercial aesthetics expected. All photographs by Magda Wojtyra

tuale non sta nella sostituzione o nell'eliminazione del reale ma, come dice Fred Brooks, direttore della Head Mounted Display Unit della Chapel Hill University, nell''arricchirlo'. Il vero destino della VR è l'AR, l'Augmented Reality o "realtà arricchita".

Tempo (reale) e spazio (virtuale)
La cultura mondiale è sul punto di diventare un paniere di configurazioni differenti fatto di grandi cooperazioni internazionali in vista di comuni modalità operative e microreti specializzate di comunità partecipi degli stessi interessi. Ma con i nuovi media, diversi dall'industria televisiva, l'identità locale è molto più facile da tutelare. Abbiamo perso il corpo con l'alfabeto, che ha desensorializzato la comunicazione umana; oggi lo stiamo recuperando con il digitale, anche se in questo processo ci stiamo letteralmente "spremendo in bit". Questo nuovo corpo elettronico viene creato in tutto il mondo, non solo negli Stati Uniti, ma nei laboratori francesi, italiani, giapponesi, portoghesi. Tuttavia coloro che hanno inventato il tempo 'reale' e lo spazio 'virtuale' sono quasi al di là del riconoscimento culturale. Certamente oggi sta avvenendo qualcosa come la reinvenzione del tempo e dello spazio e corrisponde a un importante cambiamento egemonico nelle strategie del trattamento dell'informazione. A un livello più profondo la cosiddetta 'americanizzazione' culturale forse non conta più di un altro fatto che abbiamo scelto di ignorare per due millenni: e cioè che l'Occidente è stato costantemente "grecizzato" dall'alfabeto fonetico. Così come siamo stati profondamente ma inconsciamente 'grecizzati' dall'uso di questo alfabeto siamo stati americanizzati altrettanto profondamente, ma non altrettanto incosciamente, dall'uso dei media in rete. L'America è solo il punto di origine della nuova cultura elettronica.

We are the people

A few years back, there was a TV ad for Coca Cola (or was it Pepsi?) showing a hundred young multiethnic - but visibly American – people in the House of the Senate at the US Congress. They were holding forth a bottle of the universal elixir and singing We are the people. *All the tribes of the world have known the division betwen "we, the people" inside , and the rest, the 'barbarians' (the ancient Greek word for 'foreigner') outside.*
The Americans alone have reached the total hegemonic condition where there are no barbarians left anywhere, only badly behaved members of the same global culture, or 'village' as it has been been called since the early sixties. US politicians and business leaders since the early stirrings of the Free Trade Agreement between the U.S. and Canada have blithely supported the notion that 'culture' is not an issue of identity, but merely a question of business. Only people who feel that their culture is reality itself would not make a cultural exception for their very own way of life.
Except in New York and a few Eastern States such as Massachusetts, Vermont and Connecticut, Americans usually don't need to think about culture any more than the fish need to think about water.
American culture has been poised to become world culture ever since it took control of much of the world's differing psyches by way of television. But can this situation continue under the new conditions of networked interconnectivity ? The virtualization of the world which is now occuring on line began in the studios of Hollywood which turned fictions into reality once they started producing their dreams for television. The Web is now taking over from Hollywood as the epistemology of America. Like TV it works through screens, but unlike TV, you can poke your head into that screen and share into the responsibility of whats happening there. The Internet may even threaten to disaggregate, if not disintegrate American culture.
Television homogenizes the figures, networks homogenize the ground. By watching American sitcoms, Indonesian will want American kitchens warned then President Suharto. Does getting on line via AOL have the same effect? Not necessarily. When the ground is homogenized, there is room for a great variety of figures, such as was proven by the use of the alphabet, a single homogeneous, common ground for all the European languages and their many cultural issues. However, even today there are still many people around the globe, the Americans first among them, to take for granted that reality itself is made in the U.S.A. That is because it is perceived that the source of new economic, social and political conditions is springing from the U.S., or so it seems, as we are treated worldwide to CNN, Microsoft and other cognitive-processing devices issuing from California. What happens to culture(s), both local and global, under total electronic conditions ?

Infinite in all directions?

A new environment of cultural conditionning is being developed right now. The so-called 'cyberculture' is a different reality, not that of the "Global Village" of US television, but of the myriad "global villages" of internetworked communities. It is emerging from the increasing connectivity we are experiencing only now in various sectors of society. This increase has been exponential since the invention of the telegraph. The growth patterns are exponential in speed, processing, volume, complexity, interconnectivity... and hype.
This growth in all directions seems to be presently led by Americans at all levels, infrastructural, technological, financial, political, cognitive and linguistic. The whole world needs to decode the same acronyms which, by the way, can change content quite radically without as many as a one person noticing, as for example ABM which used to mean Anti-Ballistic Missile during the Cold War and then went on to signify Automatic Banking Machines after the Fall of the Wall. Likewise ATM shifted from Automatic Teller Machine to the more esoteric Asynchronous Transfer Mode. I would still draw a blank on the Wheels of Fortune if I were to decode SMPTE, even after having been told a dozen times what it stands for. WYSIWYG ? Humbug. The rest of the world is also pretty well invited to buy the new U.S.-based mythology, that of the Information Highways, their instant heroes, Steve Jobs, Bill Gates, Jeff Bezos, their victories (Yahoo!, Amazon.com, E-Bay, etc), their infowars (IBM versus Apple, Netscape versus Explorer). The Web is filled to the gills with U.S. and U.S. inspired commercial ventures. "Do we have to emigrate from the 'Valenti Village' to the 'Gates Galaxy'?" asks Liss Jeffrey, my colleague at the McLuhan Program?

Emergence

Take Yellow Pages-on-Line, a software package including a Cd-Rom and an integrated on-line access ramp to allow you to either check out the supplier's website or to see the area where you are picking up the babysitter tonight. Not only does YP/L convert your paper database into an electronic one, it converts the material world in a virtual one, just as reliably there as the real thing. Now you can let your fingers REALLY do the walking.
The World Wide Web is an emergent property of networks. Emergence occurs past a critical mass of interconnections, a breakpoint perhaps, a moment in a very large process which suddenly reverses certain properties of past processes. This point of reversal or take-off is attracting attention from researchers in theoretical physics (chaos theory, dissipative structures, fractals). Just as the mind probably emerges from the multiplication of interconnections and traffic in the brain within the context of an environment commanding awareness, what can be called a "virtual community" emerges from the interconnections created by, for and within the networks.
The thing to remember about the Web is that what you see there is not a passing fancy like a thought or an illusion, but a lasting presence that can be recalled at will. Together, the rapidly succeeding generations of virtual

Mobilità *Mobility*

Gli Sports Utility Vehicles (veicoli funzionali da diporto) si possono considerare una reazione diretta all'immaterialità del Web. Sotto un certo aspetto rappresentano la forma estrema della mobilità, sotto un altro sono dei bozzoli mobili. Il comunicatore a due vie della RIM permette di collegarsi a Internet e sta in una tasca. Consente di usare la posta elettronica e consultare i notiziari in rete e, diversamente da un telefono cellulare, di scegliere il momento in cui si vuole comunicare. Tutte le fotografie e l'elaborazione delle immagini sono di Magda Wojtyra.

Sports Utility Vehicles can be viewed as a direct reaction to the immateriality of the web. In some ways the ultimate in mobility, in others mobile cocoons in themselves. The two way pager by RIM connects to the Internet, fits in your pocket. It allows you to access your e-mail and news and, unlike a cell phone, to choose the time when you communicate. All photos and image manipulation by Magda Wojtyra.

Distribuzione, domanda, eccesso e flusso
Supply, Demand, Excess, and Flux

Di più, più grande, più veloce, più alto, più lungo, più ricco: migliore? L'informazione è un servizio, ma quando arriva su Internet non viene commercializzata come tale. La libertà d'informazione e di scambio è per molti aspetti illusoria, dato che la molteplicità delle scelte disponibili è stata filtrata per garantirne la redditività sul mercato. Immagini di Magda Wojtyra.

More, bigger, faster, higher, longer, richer: better? Information is a commodity, but not marketed as such when it comes to the Internet. The freedom of information and exchange is in many ways an illusion, the many choices available having been prescreened for marketable profitability. Images by Magda Wojtyra.

Il marketing *Marketing*

Due immagini rappresentative del marketing come universalità e come cultura globale.

Two images showing marketing as universality and as global culture.

environments on line make up the decor and the evolving content of the global mind. It is accessed individually but the whole of the Web, in some fashion, is like human memory but collective and more exacting. It stays there, virtually but indefinitely. It is bound neither by time nor space. The stability of this new environment indicates that radically new conditions of behaviour and social functionning are beginning to emerge at another level. A new property emerges, a new level of functionning. People can trust the virtual almost as much as the real, at least long enough to go back to it and contribute to it in a durable way. This is a paradise for designers, although its opportunities are still largely untapped. As Bill Mitchell says in City of Bits*: "For designers and planners, the task of the twenty-first century will be to build the bitsphere -a worldwide, electronically mediated environment in which networks are everywhere, and most of the artefacts that function wihin it (at every scale, from nano to global) have intelligence and telecommunications capabilities".*

Americans, of course, whether they themselves recognize it or not, do have their cultural biases well imprinted in all media whether networked or broadcast, whether made in U.S. or Japan. First there is this idea(l) that technology is a better guide to destiny than God, Nature or Custom and History. There is – or there will be – a technological solution for all our problems. The U.S. attitude in war has been to dispense unflinchingly remote-controlled technology since the Desert Storm, the only engagement in which they have had a qualified success since the Vietnam debacle. Americans express amazement that the recent Columbine massacre in Colorado, which follows a spate of similar incidents over the years (The Clock Tower in Austin, the MacDonald in San Jose, the Oklahoma bombings, etc.) could be the deed of younsters living in affluence and all the trappings of American culture, including guns, one of the major communication media of America, in real life as well as on TV. There is a parallel between the relentless bombings in Yugoslavia and the shooting of people just standing there. Random gunshots are a nagging echo in a society where the exercise of justice and the practice of morality have little or nothing to do with each other, where spindoctoring gives clothes to hide the very real nudity of the emperor, where stars can and do get away with murder. The other aspect of TV coverage in America is that it tends to strip ordinary people of privacy, inviting them to bare their souls to Geraldo and Oprah. People like the Unabomber, another American specimen, have to go into hiding to recover their threatened identity. Electricity is a magnifying, amplifying, expanding medium where a nano-event can become a global trauma.

Then again, the Internet well reflects the frontier spirit, the high riding individualism of the American constitution, "life, liberty and the pursuit of instant gratification". The Internet also reflects the spirit of resistance to government intervention that characterizes the U.S. more libertarian principles. The Internet is generating new political and social tribes. Some, such as Waco's last standees or Marshall Applewhite's Heaven's Gates co-suicidees, are less attractive than others, such as, for example, the Society for People with Car Accidents Traumas, which provides untold levels of support in ways that they alone can by sharing their experience on line. Many new electronic tribes more often than not begin in the U.S. and spread elsewhere like wildfire taking on strong local colours asthey do.

Local Nomads and Global Sedentaries

One of the dominant trends present in the U.S. today is the urge for mobility. A new awareness of satellites is unfolding even as GPS and mobile phone systems as well as weather reports on TV and on line show the planet with "God's eye view". It won't be long now before your palmtop gets full colour, full motion video via satellite.

Consequently, one kind of tribe which is spreading wordwide is the "local nomad", made of people walking about with ever smaller auricular prostheses called 'cellphones'. Ostensibly they are travelling through space, going places but always connected wherever they be. These people need their offices in their shirtpocket. For the nomads, the body is where the action is. Electricity and the whole electronic grid of the planet is, as McLuhan observed, only but an extension of the human nervous system. Both are governed by electricity. Mobile technology puts the whole world into the user's hand. The portable phone marks the return of the extended central nervous system back to the human body. The next step is the implant, when technology literally reintegrates its point of origin. Statistically speaking, nomadic technologies generally guarantee the maximum dispersion of bodies at any one time, an observation which may be useful for town planners.

e-Cocooners

Nomads are only half of the story. Many people prefer to stay at home and surf. Those tribes, the electronic sedentaries "beam up" the world on their desktop screen. They meet without having to move their bodies. Different from the e-nomads who highlight the extreme localization of their bodies, e-sedentaries have no body, only hands on a keyboard and eyes fixed on the screen where they roam the time and the space of the world. This makes them truly 'global'. By surfing, they take on the size of the planet. They literally "put in on". Their viewing habits have simply shifted from the TV to the computer screen. They do their shopping on line via the Yellow pages on-line or with on-line city directories which allow them to travel the city virtually. The e-sedentaries remind me of the native American Hopi or the native Canadian Ojibwa way of perceiving the world where people never really move in space, but space moves in them; their gestures merely simulate walking, running, jumping, stretching etc. Reality must have been quite virtual for these people long before the American computer wizkid Jaron Janier coined the expression.

from VR to RV

Conversely, there is another typically 'American' kind of tribe, the RV or "Recreation Vehicle" tribe, supported by people who need an enormous quantity of steel around their bodies. Recreation Vehicles which used to be modestly converted station wagons for camping and other related purposes, have suddenly expanded in a voracious consuming of pure materiality, steel, rubber, chrome and hi-tek. According to Dave Barry, the American social critic, RV bear names such as the Extravagant, the Excessive and the Exorbitant. These enormously long and large (they barely meet the standards of the roadway and bridge architecture) vehicles combine the advantages of cocooning and leading a nomadic life.

The opposite trend, also a tribe on the rise which like the Politically Correct, or the Nones, or the Neo-Puritans, began in America and will spread around the more affluent part of the globe, is the Downsizers, people who voluntarily put a stop at a reasonable point to their acquisitive drive, cut the rat race and settle for quiet country living.

Whether upsizing in a cumbersome RVs or downsizing in a cottage both show that rampant virtuality is not about to replace or eliminate or materiality. The essence of the Virtual is not to replace or eliminate the Real, but as Fred Brooks, Director of the Head Mounted Display Unit at the University of Chapel Hill, says, it is to 'augment' it. The real destiny of VR is AR (Augmented Reality).

Time, real, and space, virtual

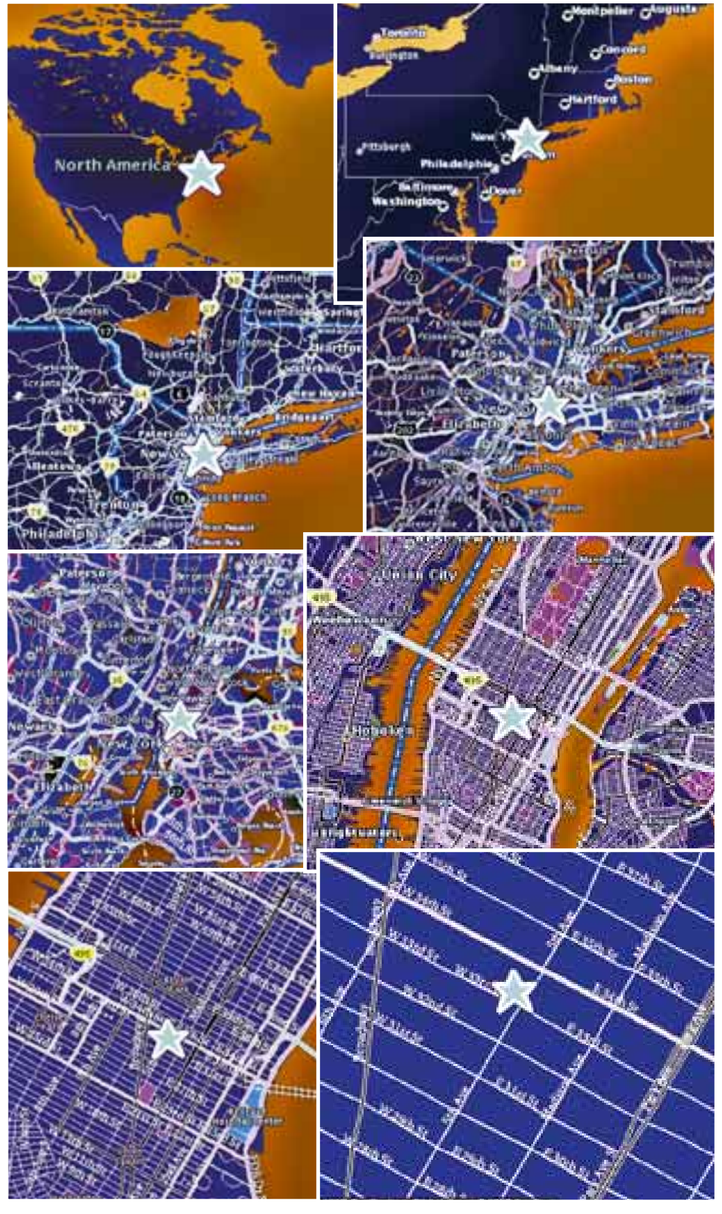
The world culture is about to develop into a mixed bag of different configurations of large international collaborations to achieve common standards of operation, and targeted micronetworks of communities of shared interests. But in the new media, different from the television industry, local identity is much easier to protect. We lost our bodies to the alphabet which desensorialized human communication, we are now recovering them digitally even as we are being literally "smashed to bits" in the process. This new electronic body is being created the world over, not only in the U.S., but in the labs of France, Italy, Japan, Portugal.

But the people who invented 'virtual' space and 'real' time are almost beyond cultural recognition. Indeed something like the reinvention of time and space is now in process and corresponds to a major change of dominance in information-processing strategies. At some deeper level, the so-called 'americanization' of culture may not matter anymore than another fact we have chosen to ignore for two millenia, that the west has been 'greekified' relentlessly by the phonetic alphabet. Indeed just as we have been profoundly but unconsciously 'greekified' by using their alphabet, we are being americanized just as profoundly but less unconsciously by using networked media. America just happens to be the point of origin of much of the new electronic culture.

Localizzatore su mappa, telecamera in rete *Map Locator and LiveCam*

Otto immagini (elaborate in digitale) raccolte dal sito di mappatura di Yahoo!, http://maps.yahoo.com/. Individuano la collocazione dell'Empire State Building al numero 350 della 5th Avenue. Tre immagini del sito Live Webcam ("telecamera in diretta in rete") della REALTECH Systems Corporation, http://www.realtech.com/webcam/ mostrano vedute dell'edificio. Le immagini delle mappe sono state elaborate da Magda Wojtira.

Eight images (digitally modified) gathered from the Yahoo! mapping site located at http://maps.yahoo.com/ They pinpoint the location of the Empire State Building at 350 5th Avenue. Three images from REALTECH Systems Corporation Live Webcam site, located at http://www.realtech.com/webcam/ show views from the building. Map images were manipulated by Madga Wojtyra.



Testo di Klaus Ottmann

Text by Klaus Ottmann

IO SONO: un nuovo umanesimo nell'arte e nel design americani

I AM: a new humanism in American art & design

Un 'atteggiamento' comune pervade le forme predominanti dell'arte americana, nella visione di Ottmann. Un nuovo umanesimo di partecipazione che si ritrova nel design così come nella moda, nelle arti visive, nella fotografia, nella pittura e nella scultura.

A common 'attitude' pervades the predominant forms of American art, in Ottmann's vision of it, where a new humanism of participation can be found in design and in fashion, in the visual arts and in photography, in painting and in sculpture.

Lo sguardo analitico e oggettivo con cui Klaus Ottmann, direttore artistico dell'American Federation of Arts, osserva la creatività americana alle soglie del nuovo millennio si congiunge con quello di Lynn Hershman al traguardo della sua ricerca di introspezione telematica. La globalità dell'informazione si congiunge con la globalità dell'economia e in questo universo normalizzato l'arte si impone come il vettore umanista della comunicazione, tramite i dispositivi d'interattività che innesca e che sviluppa: la sua capacità dinamica è un messaggio di speranza, essa è testimonianza dell'affermazione dell'io poetico che si cerca e si trova. Questo fenomeno capitale è immensamente ricco di prospettive virtuali e tratteggia il profilo rinnovato della cultura relazionale. Ottmann è riuscito a mettere in rilievo perfettamente il rapporto di connivenza tra l'arte e la comunicazione in seno alla cultura globale: "Questo emergere dell'io come personaggio collaborativo corrisponde nel mondo industriale alla nuova tendenza della pubblicità assertiva". Salutiamo il grande movimento di liberazione dell'io interattivo che si annuncia sotto il segno di un nuovo umanesimo (Pierre Restany).

The analytical and objective eye *cast by Klaus Ottmann, Artistic Director of the American Federation of Arts, upon American creativity as the new millennium draws closer, is akin to that of Lynn Hershman as she comes to the end of her search for telematic introspection. Global information joins the global economy and in this normalised universe, art imposes itself as the humanist vector of communication. To do this it sets in motion and develops its interactivity devices. Its dynamic virtue is a message of hope, witnessing the affirmation of a poetic self sought and refound. This capital event is immensely rich in virtual perspectives and sketches a renewed profile of relational culture. Ottmann has perfectly stressed the connivance between art and communication within global culture: "This emergence of the self as a collaborative persona corresponds in the corporate world to the new trend of affirmation advertising". We hail the great movement for the liberation of the interactive self, announced under the star of a new humanism (Pierre Restany).*

Mentre il Ventesimo secolo si avvicina alla sua conclusione e il nuovo millennio avanza, è improbabile che nuove invenzioni pittoriche facciano la loro comparsa. Quello che sta delineandosi nelle forme predominanti di produzione delle immagini nell'arte americana – pittura, scultura, fotografia e video/cinema – è un nuovo umanesimo di partecipazione, una sinergia di arte e design ispirata all'idea di tempo libero, gioco, sport.

Esempi di questa nuova tendenza nel design sono i nuovi prodotti industriali di ispirazione pop della Volkswagen (il New Beetle, il "nuovo Maggiolino" appositamente progettato per il mercato americano) e della Apple Computers (il traslucido e multicolore iMac); e una tendenza della moda, derivata dagli abiti per il tempo libero e dagli indumenti sportivi, che usa tessuti tecnici ibridi con rivestimenti siliconici o laminati olografici che trasformano in modo rivoluzionario colore e forma, come quelli adottati da Issey Miyake, Rei Kawakubo per Comme des Garçons (il cui più recente negozio, nel cuore di Chelsea, il quartiere newyorkese delle gallerie d'arte, riunisce un tunnel d'ingresso d'alluminio tipo nave spaziale a pareti inclinate bianco lucido ispirate alle sculture di Richard Serra) e Helmut Lang.

Nelle arti visive Fabian Marcaccio altera colori e finiture superficiali della pittura dissecando la pennellata in componenti separate, e consentendo a ciascuna di agire autonomamente e di rendere trasparente il dipinto, rivelandone la struttura portante di legno, oppure usando silicone trasparente al posto del colore. Gli *A-Z Escape Vehicles* ("Veicoli di soccorso A-Z") di Andrea Zittel ispirati alle case mobili e ai veicoli per le vacanze, sono, come i suoi precedenti Living Units ("Unità abitative") habitat vivibili che uniscono comfort e funzionalità, impegnando artista e utente in un'analisi strutturalista del privato. Il giocoso oggetto sonoro dall'aspetto amorfo modellato con la gomma e la creta da Charles Long, in collaborazione con la Stereolab, invita alla partecipazione lo spettatore, a produrre suoni, toccare, ascoltare. I ritratti di Elizabeth Peyton sono focalizzati su celebrità, fama, giovinezza e ambivalenza sessuale. I film in collaborazione e le fotografie di bambini e adulti di Sharon Lockhart riprendono scene di vita infantile e affettiva tratte da film di John Cassavetes e François Truffaut.

Le fotografie in collaborazione dell'artista coreana Nikki S. Lee dimostrano un rinnovato coinvolgimento nella questione dell'Essere in una costruzione continua della propria persona da parte dell'artista. Unendosi a differenti gruppi sociali di New York e adattando il loro aspetto e il loro comportamento fino a farli diventare gli Altri – lesbiche, punk, ispanici o yuppie – l'Io dell'artista e l'Io dell'altro diventano una cosa sola nella struttura dell'istantanea a colori. Lee continua la tradizione del corpo come mezzo espressivo artistico iniziata con opere come *Tonsura*, la fotografia di Man Ray del 1919 che mostra la testa rasata di Duchamp. Negli anni Sessanta e Settanta l'affermarsi di happening, performance e body art e la relativa documentazione fotografica da parte di artisti come Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane e Chris Burden condusse alla fotografia autoerotica e transessuale di Jürgen Klauke, Luciano Castelli, Lucas Samaras e infine alle autorappresentazioni di Mark Morrisroe, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Mariko Mori.

Le fotografie della Lee fanno parte della mostra pluridisciplinare "Generation Z", che raccoglie nuovi artisti, architetti e cineasti che usano i linguaggi dell'arte per trattare aspetti della soggettività, aperta fino al 6 giugno al P.S.1 Contemporary Art Center di Long Island (fusosi di recente con il Museum of Modern Art di New York).

Questo emergere dell'io come personaggio collaborativo corrisponde nel mondo industriale alla nuova tendenza della "pubblicità assertiva" esemplificata dalla campagna della Lotus Development per il suo nuovo programma di condivisione dell'informazione R5 (I AM a team... I AM a force... I AM everywhere... I AM connected: "IO SONO una squadra... IO SONO una forza... IO SONO ovunque... IO SONO collegato"), ed è stata imitata dalla Mattel per la sua collezione di abiti per Barbie, dall'immobiliare Coldwell Banker e dal marchio di confezioni Esprit. L'arte e il design americani sono pervasi da un atteggiamento affermativo di potenziamento personale e collettivo, dalla sensazione futuristica di sentirsi a proprio agio con la tecnologia e i computer, e da una nuova estetica sensuale. Plastiche e tessuti colorati e traslucidi mettono in mostra la tecnologia sottostante in un felice connubio di Techno e Pop, Bill Gates e Austin Powers.

As the twentieth century *approaches its close and the new millennium advances, no new revolutionary pictorial inventions are likely to appear. What is emerging from within the predominant forms of image production in American art – painting, sculpture, photography, and video/film – is a new participatory humanism and a synergism of art and design that is inspired by the idea of leisure, play, and sports.*

Examples of this new trend in design are the new Pop-inspired industrial products of Volkswagen (the New Beetle which was specifically designed for the American market) and Apple Computers (the translucent, multicolored iMac); and a fashion trend that is derived from leisure suits and sporting clothes using hybrid Techno textiles with silicone coatings or holographic laminates that revolutionarily transform color and form, as adopted by Issey Miyake, Rei Kawakubo for Comme des Garçons (whose newest store, in the heart of New York's Chelsea gallery district, fuses a spaceship-like aluminum entrance tunnel with slanting glossy-white walls inspired by Richard Serra's sculptures), and Helmut Lang.

In the visual arts, Fabian Marcaccio alters color and texture of painting by dissecting the brush stroke into separate components, allowing each to act independently and making painting transparent revealing its wooden substructures or using clear silicone in place of paint. Andrea Zittel's customizable A-Z Escape Vehicles*, inspired by mobile homes and vacation vehicles, are like her earlier Living Units livable habitats which combine comfort with functionality while engaging both artist and user in a structuralist analysis of the private. The playful, amorphously shaped sound object made of rubber and modeling clay by Charles Long, in collaboration with Stereolab, invite the viewer's participation to play, touch, or listen. Elizabeth Peyton's portraits focus on celebrity, fame, youth, and sexual ambivalence. Sharon Lockhart's collaborative films and film stills of children and adults re-enact scenes of kindness and affection from films by John Cassavetes and François Truffaut.*

Korean artist Nikki S. Lee's participatory photographs show a renewed involvement in the question of Being by the artist's continuous construction of her own persona. Joining different social groups in New York and adapting her appearance and behavior to become the Other – lesbian, punk, Hispanic, or Yuppie – the I of the artist and the I of the Other become one within the construct of the color snapshot. Lee continues the tradition of the body as a medium of art that began with works such as Tonsure*, Man Ray's 1919 photograph of Duchamp's shaved head. In the 1960s and 1970s the emergence of happenings, performances, and body art, and its photographic documentation by artists such as Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane, and Chris Burden, led to the autoerotic and transsexual photographs by Jürgen Klauke, Luciano Castelli, Lucas Samaras, and ultimately to the self-representations of Mark Morrisroe. Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, and Mariko Mori. Lee's photographs are included in the multidisciplinary exhibition* Generation Z*, that seeks out new artists, architects, and filmmakers using media to address issues of subjectivity, on view until June 6 at P.S.1 Contemporary Art Center in Long Island City (which recently merged with New York's Museum of Modern Art).*

This emergence of the self as a collaborative persona corresponds in the corporate world to the new trend of "affirmation advertising" exemplified in the "I AM" campaign by Lotus Development for its new R5 information sharing software ("I AM a team ... I AM a force ... I AM everywhere ... I AM connected"), and has been imitated by Mattel for its Barbie clothing line, realtor Coldwell Banker, and Esprit fashion. American art and design is informed by an affirmative attitude of personal and group empowerment, a futuristic comfort with technology/computers and a new sensual aesthetic. Colorful, translucent plastics and textiles expose the technology underneath in a happy marriage of Techno and Pop, Bill Gates and Austin Powers.

1 Sharon Lockhart, *Senza titolo*, 1996 (© Friedrich Petzel Gallery, New York).
2 Nikki S. Lee, *Senza titolo dal progetto ispanico* 1998 (© Leslie Tonkonow artworks+projects, New York).
3 Lotus Development, fotogramma di uno spot televisivo per I AM.
4 Andrea Zittel, *Veicolo di soccorso A-Z.*

1 *Sharon Lockhart,* Untitled, *1996 (© Friedrich Petzel Gallery, New York).*
2 *Nikki S. Lee,* Untitled from the hispanic project, *1998 (© Leslie Tonkonow artworks+projects, New York).*
3 *Lotus Development, still from I AM Tv Commercial.*
4 *Andrea Zittel, A-Z Escape Vehicle.*

Testo di Pierre Restany

A San Francisco la gran dama dell'arte elettronica

San Francisco è oggi il centro vivo della ricerca multimediale e della creatività elettronica. La vicinanza di Silicon Valley e la permanenza di uno spirito aperto al dialogo intercomunitario hanno creato le condizioni migliori per questo incontro tra arte e tecnologia. Una figura di punta domina il settore audiovisivo della comunicazione interattiva: Lynn Hershman. Pierre Restany, che l'ha conosciuta al suo debutto quasi trent'anni fa, presenta la gran dama dell'arte elettronica, che ha voluto affidare a *Domus* un brillante testo autobiografico, bilancio di un'esperienza e di un atto di fede nel futuro.

San Francisco is today the throbbing hub of multimedia research and electronic creativity. Its proximity to Silicone Valley and its spirit permanently open to inter-community dialogue have set exactly the right conditions for this union of art and technology. One outstanding figure dominates the audiovisual scene of interactive communication, and she is Lynn Hershman. Pierre Restany, who met her in the early days of her career some thirty years ago, presents the leading lady of electronic art, who has kindly contributed to* Domus *a sparkling autobiographical summing-up of her experience, and an act of faith in the future.

1 *Phantom Limb 'otturatore'*, stampa fotografica, 1986.
2 Ritratto di Lynn Hershman.

1 Phantom Limb 'Shutter', *gelatin silver print, 1986.*
2 *Portrait of Lynn Hershman.*

Text by Pierre Restany

San Francisco and the Grande Dame of digital art

La seconda guerra mondiale ha segnato il destino culturale di San Francisco e la dimensione specifica della sua modernità. Il grande trasferimento di popolazione dovuto allo sforzo bellico nel Pacifico ha creato un'ipersensibilità nei confronti dei rapporti umani e dei problemi di comunicazione. La beat generation ha poi consolidato questo senso di marginalità critica che ha trovato la sua apoteosi alla fine degli anni Sessanta nell'esplosione concettuale contestataria di Berkeley, che ha preceduto di qualche mese il Sessantotto europeo. Berkeley ha proiettato il mito dell'illusione rivoluzionaria al livello di una grande realtà virtuale collettiva. L'arte ha seguito il movimento e ha raggiunto la vita nelle strade.
Lynn Hershman è il prodotto di questo spirito concettuale libertario di Berkeley, di cui ha vissuto i momenti caldi e seguito le spettacolari peripezie. Questa esperienza di libera espressione alternativa avrebbe segnato in profondità l'opera di Lynn, aprendole la strada dell'alterità e del simulacro d'identità, e soprattutto di tutte le installazioni temporanee realizzate negli anni Settanta. Ho conosciuto Lynn in quel momento, che lei chiama scherzosamente il suo periodo a.C. (ante Computers) in contrapposizione al periodo A.D. (After Digital, 'postdigitale') che inizia nel 1979 con *Lorna,* il primo videodisco alternativo d'artista.
Ho seguito molto da vicino il periodo a.C. di Lynn. Ero molto sensibile alle sue concezioni di cultura libertaria, di free speech, di civil rights, alla sua giusta valutazione della condizione femminile e soprattutto alla sua intuizione di un'identità alternativa, di questo "altro da sé" in perpetua oscillazione tra simulacro e realtà. Il tutto si armonizzava bene con la mia teoria del Nouveau Réalisme, fondata sul riciclo poetico della natura urbana. Gli anni a.C. sono quelli delle installazioni e delle performance interattive: la camera dell'albergo Dante di San Francisco, messa in scena della presenza di un'identità assente, che vivrà poi la pienezza della sua vita virtuale sotto l'identità di Roberta Breitmore, un simulacro di personaggio alternativo: Roberta pubblica annunci sui giornali, usa una carta di credito, bada al suo peso, consulta lo psichiatra, cura il proprio stile di vita, il suo guardaroba, la sua scrittura, il suo accento e arriva perfino a esporre il suo maquillage in una vetrina dei grandi magazzini Bonwit Teller di New York... Fino a un giorno del 1979, quando la sua strana presenza si sottrae per sempre all'insistente sguardo dei suoi osservatori: la sua immagine viene bruciata e le ceneri vengono disperse.
Si apre ormai per Lynn il periodo A.D.: il video e i sistemi elettronici interattivi si sostituiscono alla messa in scena delle installazioni e delle performance. Lorna prende il posto di Roberta nella videocassetta e comunica con i suoi osservatori tramite un sistema digitale di telecomando. Nei vent'anni seguenti Lynn realizza 52 videotape. Produzione intensa, nel corso della quale avrà modo di raffinare i propri dispositivi e i propri 'siti' di comunicazione interattiva. Tuttavia, quale che sia la diversità delle situazioni così create, la memoria referenziale di Roberta raramente è assente. La Rene di *Venus Home Page* si presenta come una Roberta degli anni Novanta che naviga su Internet; *Tillie the Telerobotic Doll* ("Tillie la bambola telerobotica") sembra la sorella gemella di Roberta; si rassomigliano come due gocce d'acqua. Tillie ha dei cloni, *The Dolly Clones*, che si comportano come Roberta e attraversano le stesse avventure...
Roberta, il doppio ineluttabilmente altro, pareva destinata a rinascere eternamente dalle proprie ceneri come una fenice dell'identità virtuale; ma Lynn si appassionò, in un film del 1998, a una figura femminile di grande spessore, Ada Lovelace, figlia di Byron, inventrice del primo computer language nel 1836. Il casting, di grande livello, riuniva l'attrice inglese Tilda Swinton, Karen Black e il leggendario Timothy Leary che sarebbe morto nove giorni dopo le riprese. Girato in sei giorni con un budget limitato ma che non ha impedito la realizzazione di effetti speciali molto ingegnosi, il film *Conceiving Ada* è stato presentato al Sundance Film Festival 1998, poi a Toronto, Montréal, Berlino e ad altre manifestazioni internazionali. Ha ottenuto un successo strepitoso e il premio più importante del Festival of Electronic Cinema in Giappone. Ma lo slancio di Lynn non si arresta. Sta preparando un secondo lungometraggio elettronico dedicato a un'altra signora dimenticata dalla storia degli uomini, Mary Shelley: *The Memoirs of Elizabeth Frankenstein.* La rivoluzione elettronica ha considerevolmente arricchito la dimensione interattiva dei rapporti arte/tecnologia, presente/passato, logica/caos, realtà/illusione. L'autenticità della realtà virtuale ci si impone nella misura in cui la percepiamo come verosimile e veridica. Il concetto del vero elettronico è senza dubbio altrettanto complesso e ambiguo di quello del reale ideale dell'estetica canonica. Questa verità è solo apparenza, ma la sensazione gratificante che ci ispira proviene dalla sovrana magia interattiva del simulacro: interazione tra uomo e macchina, tra mondo fisico e mondo virtuale.
La rivoluzione elettronica ha modellato il profilo di un pubblico nuovo. L'utente del computer, l'abbonato alla posta elettronica, il "fax designer", il navigatore della Rete lo sanno bene: i nuovi strumenti richiedono nel loro uso decisioni interattive. Questa dimensione aleatoria è il respiro stesso della vita: la geniale grandezza di Lynn Hershman sta nell'averlo capito, ancor prima di servirsi della sua prima telecamera. È l'artista multimediale più lucida di questa fine di secolo, la gran dama di San Francisco.

2

The second world war *sealed the cultural destiny of San Francisco and the specific dimension of its modernity. The massive transfer of a population caused by the war effort in the Pacific engendered a hypersensitivity to human relationships and problems of communication. The Beat Generation later consolidated that sense of being on a critical fringe, which reached its apotheosis in the late 1960s with the conceptual protest explosion at Berkeley, heralding by a few months the European May of 1968. Berkeley had projected the myth of a revolutionary illusion, on the level of a large-scale collective virtual reality.*
Lynn Hershman is a pure product of that libertarian conceptual spirit of Berkeley, whose fiercest hours and spectacular events she lived and followed. That experience of free alternative expression was to have a profound effect on Lynn's oeuvre, paving the way towards the otherness and simulacra of identity, and notably to all the temporary installations presented by her during the 1970s. It was then that I first met Lynn, in the period which she laughingly calls B.C. (Before Computers) as opposed to A.D. (After Digital), the period that began in 1979 with Lorna, *the first alternative video-disc ever made by an artist.*
I followed Lynn's B.C. period closely and was very sensitive to her ideas of libertarian culture, free speech and civil rights, her proper appreciation of woman's condition and deep intuition of an alternative identity, of an "otherness beyond the self", perpetually coming and going between the simulacrum and reality. All this fitted in nicely with my own theory of Nouveau Réalisme, based on the poetic recycling of urban nature. The B.C. years, then, were years of installations and interactive performances: the Dante Hotel in San Francisco, staging of the presence of an absent entity, which subsequently lived the fullness of its virtual life under the identity of Roberta Breitmore, the simulacrum of an alternative character. Roberta placed ads in the papers, used her credit card, watched her weight, consulted her psychiatrist, looked after her lifestyle, her wardrobe, her writing and her accent; she even went so far as to exhibit her makeup in a window of the Bonwit Teller shop in New York... right up to the day in 1979 when her strange presence vanished forever from the insistent sight of her voyeurs. Her image was burnt, her ashes scattered.
By that time the A.D. age had begun for Lynn. Video and interactive electronic systems took over from the staging of installations and performances. Lorna took the place of Roberta on the video-cassette and communicated with her voyeurs through a numeric system of remote controls. In the next twenty years, Lynn was to produce 52 videotapes, and during that busy time she had occasion to sharpen her interactive communication devices and 'sites'. But, however diverse the situations thus created may have been, the referential memory of Roberta is seldom missing. Rene of Venus Home Page *is presented as a 1990s Roberta surfing the Internet.* Tillie the Telerobotic Doll *is the spitting image, the twin-sister of Roberta. And Tillie has her clones,* The Dolly Clones, *that behave like Roberta and have the same adventures... Roberta, the ineluctably other double, seemed destined to be eternally reborn from her ashes like a Phoenix of virtual identity, had Lynn not associated herself, in a movie made in 1998, with an influential female figure, Ada Lovelace, daughter of Byron and author of the first "computer language" in 1836 . The brilliant casting brought together the British actress Tilda Swinton, Karen Black, and the legendary Timothy Leary, who died nine days after the film was finished. Shot in six days on a low budget, which did not preclude some very ingenious special effects,* Conceiving Ada *was shown at the Sundance Film Festival in 1998, and later at Toronto, Montreal and Berlin and other international venues. It scored a resounding success and won the principal award at the Festival of Electronic Cinema in Japan. But Lynn won't be resting on her laurels; she is already preparing a second electronic documentary on another great lady forgotten by the history of men: Mary Shelley,* The Memoirs of Elizabeth Frankenstein.
The electronic revolution has considerably enriched the interactive dimension of the relations between art and technology, present and past, logic and chaos, reality and illusion. The authenticity of virtual reality has imposed itself upon us in the measure in which we feel it as probable and truthful. The concept of electronic reality is without doubt as complex and ambiguous as that of the ideal reality of canonical aesthetics.
This truth is only apparent, but the gratifying sensation which it inspires in us springs from the sovereign interactive magic of a simulacrum: of interaction between man and machine, between the physical world and the virtual one. The electronic revolution has introduced the profile of a new public. The computer practitioner, the e-mail subscriber, the fax-designer and the Net-surfer are not mistaken: the new media will demand interactive decisions in their usage. This aleatory dimension is the very breath of life – and the brilliant grandeur of Lynn Hershman lies in her having understood this even before she used her first video-camera. She is the most extra-lucid multimedia artist at this century's end, the great lady of San Francisco.

1

2

3

4

a.C. e A.D.: ante Computers e After Digital
Spazio virtuale, interazione allargata, realtà infinita

Divido la mia opera in due categorie, a.C. e A.D., ante Computer e After Digital, dopo il digitale. Inizierò dal primo. Negli anni Sessanta vivevo letteralmente nel periodo a.C., cioè a Berkeley, in California. Gli ideali comunitari, alternativi, di riappropriazione dei media, di libertà di parola e diritti civili erano continuamente nell'aria. In quegli anni imprendibili arte e vita si fondevano, nelle strade si svolgevano performance politiche. Soltanto dieci anni dopo mi resi conto che la mentalità di quell'epoca avrebbe costituito il fondamento della mia armatura psicologica.
Non a caso le idee più importanti mi vengono al culmine di un disastro. Nel 1972 l'Art Museum di Berkeley chiuse una mia mostra perché avevo utilizzato un nastro audio e dei suoni in una scultura intitolata *Self Portrait as Another Person*, "Autoritratto in veste di un'altra persona". I conservatori del museo affermarono che i media elettronici non erano arte e certamente il loro posto non era in un museo. Questa chiusura aprì una seconda fase della mia opera e ispirò il mio primo gesto radicale.
Mi resi conto che in realtà non avevo bisogno di un museo e che ciò su cui volevo lavorare era il contesto stesso della vita. Pochi mesi dopo, nel 1972, affittai una stanza in uno scalcinato albergo di San Francisco, il Dante e allestii uno scenario che utilizzava suoni, libri, bicchieri, cosmetici e abiti. Questi artefatti erano il riflesso della cultura, della personalità e del profilo socioeconomico di un'identità provvisoria che immaginai potesse vivere nella stanza.
I visitatori entravano nell'albergo, firmavano il registro al banco del portiere, ricevevano le chiavi delle stanze. I residenti di questo albergo a ore divennero i 'conservatori'. Volevo che la stanza fosse accessibile in permanenza, prendendo polvere e trasformandosi nel tempo indefinitamente.
Ma sopravvenne la "vita reale". Nove mesi dopo un uomo di nome Owen Moore venne a visitare la stanza alle tre di notte e chiamò la polizia. La polizia venne all'albergo, sequestrò i materiali dell'opera e li portò in questura, dove ancora attendono di essere reclamati. Mi parve che fosse un finale narrativo adeguato. Perciò il mio itinerario verso l'interattività non è iniziato con la tecnologia, ma con le installazioni e le performance.
Nella sua precaria e breve esistenza *The Dante Hotel* divenne una delle prime opere spaziali alternative realizzate negli Stati Uniti, utilizzando uno spazio specifico al sito quattro anni prima che il termine fosse coniato.
In seguito altre opere temporanee di fruizione pubblica furono installate in luoghi improbabili come case da gioco di Las Vegas, vetrine di New York, e perfino sui muri del carcere di San Quintino. L'idea era sempre la stessa: trasformare l'esistente tramite una transazione interattiva di realtà simulata o virtuale. Per realizzare queste opere utilizzavo una struttura amministrativa inventata, battezzata The Floating Museum ("Il museo galleggiante"). In *The Dante Hotel* viveva l''essenza' congelata di un'identità. Quando la stanza venne chiusa, parve importante liberare la persona che poteva esserci vissuta. Ciò diede inizio a un progetto decennale intitolato *Roberta Breitmore*, performance privata di una persona simulata. Roberta era allo stesso tempo artificiale e reale. La sua prima azione dal vivo consistette nel pubblicare un annuncio su un giornale locale in cerca di una compagna di stanza. Coloro che rispondevano all'annuncio entravano a far parte delle sue avventure. Come lei diveniva parte della loro realtà, essi divenivano parte della sua narrazione. La realtà manipolata di Roberta diventò il modello di un sistema privato di performance interattive. Invece di essere conservate su un disco o in un computer, le informazioni che la riguardavano venivano registrate sotto forma di fotografie e testi la cui fruizione poteva avvenire senza un ordine sequenziale predeterminato. Ciò permetteva agli spettatori di diventare voyeur nella storia di Roberta. Realizzai una serie di tre multipli, ciascuno dei quali rappresentava esperienze simili a quelle di Roberta o negative. Il solo atto di gestione fu un esorcismo, che ebbe luogo nel 1979 nella cripta di Lucrezia Borgia, nel corso del quale l'immagine di Roberta venne bruciata e le ceneri furono distribuite ai presenti.
Roberta's Exorcism ("L'esorcismo di Roberta") ebbe luogo nel 1979. Quando il fumo si diradò, era il 1980. Presi in mano la mia prima telecamera. Il video e i sistemi interattivi divennero i miei strumenti per riscrivere la storia personale. Fu una fortunata coincidenza che, mentre il video stava definendo il proprio linguaggio, io stessi trovando la mia voce.
Nel 1984 iniziai i miei *Electronic Diaries* ("Diari elettronici"), una serie continua sulla mia vita. Attualmente consistono in otto ore di materiale montato.
Con una telecamera presa a prestito e al culmine del disastro progettai la mia prima opera del periodo A.D., *Lorna*, il primo videodisco interattivo d'artista. Diversamente da Roberta, che aveva un'esistenza nel mondo reale, Lorna non lasciava mai la stanza in cui viveva. Gli oggetti della camera erano molto simili a quelli di *The Dante Hotel*.
Lorna, leggendo le notizie e gli annunci dei giornali, aveva paura di lasciare il suo minuscolo appartamento. Gli spettatori erano invitati a liberare Lorna dalla sua rete di paure premendo sul loro telecomando dei bottoni che corrispondevano a numeri posti sugli oggetti della stanza. Invece che restare passivi avevano letteralmente l'azione nelle loro mani. Ogni oggetto nella stanza di Lorna ha un numero e diventa un capitolo della sua vita. Lo spettatore/partecipante ottiene informazioni sul passato, il futuro e i conflitti personali di Lorna attraverso questi oggetti.
Volevo che lo spettatore interagisse in un contatto con la protagonista più stretto di quello che si ha semplicemente tramite un telecomando; perciò realizzai *Deep Contact* ("Contatto profondo") Gli spettatori appoggiano materialmente la mano su uno schermo tattile per determinare la coreografia della narrazione. I partecipanti vengono avvertiti che devono toccare materialmente *Marion*, la loro guida, su qualunque parte del corpo. Le avventure si snodano in modo diverso secondo la parte del corpo toccata. Questa installazione interattiva su videodisco consente agli spettatori di vivere avventure che ne cambiano il sesso, l'età e la personalità.
Invece che tramite il semplice contatto con lo schermo, *Room of One's Own* ("Una stanza tutta per sé") inserisce lo sguardo dello spettatore nello spazio di un minuscolo peep show, uno spettacolo dal vivo per voyeur, in cui egli vede se stesso che guarda l'immagine proiettata di una donna, la quale contemporaneamente lo invita a guardare in un'altra direzione. Quando scruta in una piccola camera da letto vede vari oggetti, analoghi a quelli di *The Dante Hotel* e della stanza di Lorna.
America's Finest ("Il migliore d'America") è letteralmente un'opera "su misura per il sito", dato che l'intero corpo dello spettatore viene posto nel luogo – e nel mirino – di un fucile M16. Nel 1888 Etienne Jules Maray perfezionò un fucile in cui i proiettili erano sostituiti da una pellicola fotografica. Il rapporto storico della macchina fotografica con il fucile, con i mezzi di comunicazione, con gli orrori della storia, e i concetti fondamentali di cattura, sorveglianza e sparo sono parte di *America's Finest.* Le opere del periodo A.D. si sono fatte sempre più coinvolgenti. *Paranoid Mirror* ("Specchio paranoide") crea un riflesso artificiale innescato dal desiderio di vedere il proprio 'sé'. Lo specchio viene ripreso da una telecamera di sorveglianza attraverso un percorso a senso unico che proietta immagini relative al campo visivo dello spettatore. *The Venus Home Page* ("L'Home Page di Venere") è un virus benigno, un anticorpo che, come una Roberta degli anni Novanta, naviga in Internet. La chiamo "anti-corpo" perché si sviluppa dalla coltura di un agente immunizzante dalle tossine ambientali. Si chiama Rene. Predilige l'artificio tecnologico ed è un cyborg di razza.

Domus 816 Giugno *June* '99

5

1 *Self portrait of another person* (autoritratto in veste di un'altra persona). È realizzata con cera, suoni ed elementi di vita, 1968.
2 *Cyborg Lips* (labbra di cyborg), stampa digitale, 1999.
3 *Transfusion* (trasfusione), stampa digitale, 1999.
4 "Bowie/Hepburn" della serie *Hero Sandwich,* stampa manipolata, 1983.
5 Installazione digitale *American Finest* (Il migliore d'America), 1993. Il corpo dello spettatore viene posto nel luogo – e nel mirino – di un fucile M16.
6 *Room of One's Own* (Una stanza tutta per sé), 1990-93. Lo sguardo dello spettatore viene inserito nello spazio di un minuscolo peep show in un continuo gioco di specchi.

1 Self Portrait as Another Person. *In wax, sounds and life cast, it is one of Hershman's earliest sculptures (1968).*
2 Cyborg Lips, *digital print, 1999.*
3 Transfusion, *digital print, 1999.*
4 ***"****Bowie/Hepburn", from the* Hero Sandwich *manipulated print series, 1983.*
5 America's Finest, *digital installation, 1993. The viewer's whole body is placed within the site and scope of an M16 rifle.*
6 *The* Room of One's Own *installation, 1990-93. The viewers' eyes are brought into the space of a tiny electronic peep show playing an endless mirror game.*

6

1

2

3

4

5

Nel periodo a.C. della mia vita ho prodotto 52 videotape. In ciascuno l'idea del 'sito' o del mezzo di comunicazione diviene parte dei contenuti. Tutti, come Dante e Roberta, riguardano la sorveglianza, il voyeurismo e i relativi rischi per l'identità.
Con gli anni ho imparato che la tecnologia è profondamente seduttiva. L'interazione con le nuove tecnologie è così diabolica che l'autenticità può essere riconosciuta solo quando è travestita elettronicamente.
La storia degli specchi ci dice che le prime immagini catturate tramite il riflesso venivano ritenute distorsioni menzognere. Ma la lente oggi si è tanto incurvata che l'essere finto è parte integrante dell'essere reale. Penso spesso che la rete sia uno specchio di riflessi e rifrazioni dalle molte sfaccettature.
Il modello culturale della rete è la vita. È biocibernetica perché le abbiamo affidato la nostra storia, piuttosto che aspettare che abbia tempo di svilupparne una propria. Sicuramente la Rete è viva e, come l'universo, è in espansione. Il linguaggio in uso nella Rete di solito è positivo, animato e brachilogico. È scintillante di energia. È attivo e volatile, con parole come 'navigare', 'link', 'browse', 'catturare', 'refresh' e 'salvare'.
Ho usato Internet per alcuni progetti recenti, come *Tillie the Telerobotic Doll* ("Tillie la bambola telerobotica"; http://www.lynnhershman.com) e per un'altra bambola con gli stessi abiti e lo stesso aspetto di Roberta. Si chiama *Cyberoberta*. Sono le *Dolly Clones*. Queste bambole vivono avventure in giro per il mondo, come faceva Roberta.
Guardando il mondo con gli occhi di Tillie la bambola telerobotica, gli spettatori diventano non solo voyeur, ma cyborg virtuali, in parte umani in parte macchine. Gli spettatori usano letteralmente gli occhi della bambola (che sono telecamere collegate a un computer, veicolo di una tele-visione estesa). Gli occhi di Tillie sono costruiti in modo da poter essere entrambi sostituiti da telecamere. Li chiamo "collegamenti oculari". Premendo su di essi si fa ruotare fisicamente la testa della bambola di 180 gradi. L'occhio sinistro vede a colori e registra esattamente ciò che essa vede su un monitor mentre ci si trova nello spazio fisico. Così si viene catturati dal suo monitor. L'occhio destro è collegato a Internet e vede in scala di grigi, con un refreshing ogni trenta secondi, per aggiornare la posizione dei visitatori con lente correzioni. Inoltre la bambola regge uno specchio e quando si ruota la testa della bambola si vede nello specchio tutto ciò che vede la bambola. Gli spettatori nello spazio fisico vedono se stessi inseriti nell'ambiente di Tillie sul piccolo monitor, mentre gli spettatori di Internet, cioè dello spazio virtuale, vedono ciò che guarda Tillie in bianco e nero, attraverso il suo occhio destro.
Tillie utilizza alcuni dei principi di *The Difference Engine No.3*. L'opera è stata progettata pensando al *Difference Engine* di Charles Babbage. L'opera è installata in permanenza allo ZKM Media Museum. Nello spazio fisico uno spettatore raggiunge una di tre postazioni di consultazione bidirezionali, un'immagine viene ripresa da una telecamera comandata da un sensore, un numero viene sovrapposto all'immagine così creata e l'immagine diviene una presenza che circola per un minuto in un ambiente di realtà virtuale in linguaggio VRML2 che replica il museo reale.
In questo ambiente è possibile interagire con un massimo di 45 presenze. Le Presenze vivono un ciclo sintetico di vita umana. Nascono, si spostano in un museo virtuale, arrivano in uno spazio purgatoriale dove compiono il loro ciclo fino all'archiviazione in uno spazio da cui possono essere richiamate via Internet in qualunque momento.
Di recente ho terminato un film su Ada Lovelace (interpretata da Tilda Swinton), inventrice del primo linguaggio informatico, intitolato *Conceiving Ada* ("Il concepimento di Ada"). Il soggetto del film parla di una ricercatrice contemporanea nel settore della vita artificiale che è incinta ed entra in contatto con Ada tramite uno speciale programma che utilizza un chip a memoria

6

7

8

1-5 Set virtuali e immagini tratte dal film *Conceiving Ada* (Il concepimento di Ada), 1994-99. Per il film su Ada Lovelace (interpretata da Tilda Swinton), inventrice del primo linguaggio informatico, la Hershman ha inventato un procedimento che inserisce in tempo reale nello sfondo, simultaneamente alla ripresa, dei file di Photoshop. In questo film Ada vive in un ambiente digitale, che senza le sue originali scoperte non sarebbe esistito.
6 Un'immagine di *Cyborg*, 1997.
7 Immagine video tratta dall'installazione interattiva *Deep Contact* (contatto profondo), 1986-89. Per determinare la coreografia della narrazione, gli spettatori dovevano appoggiare la mano su uno schermo tattile, toccando la loro guida su qualunque parte del corpo.
8 Immagine dall'installazione interattiva *Room of One's Own* (Una stanza tutta per sè), 1992.
9 Da *Conceiving Ada* (Il concepimento di Ada), il volo digitale dell'uccello.
10 Installazione interattiva su internet *Difference Engine #3* (l'ingranaggio della differenza n. 3) , 1999.

1-5 *Virtual sets and images from the film* Conceiving Ada, *1994-99. For the film about Ada Lovelace (played by Tilda Swinton), inventor of the first computer language, Hershman invented a process that puts Photoshop files into the background in real time, simultaneous to shooting. In this film Ada lives in a digital environment that could not have existed without her original inventions.*
6 *An image of* Cyborg, *1997.*
7 *Video image from* Deep Contact, *an interactive installation, 1986-89. To choreograph the story, viewers actually put their hand on a touch-sensitive screen to touch their 'guide' on any part of her body.*
8 *Image of the interactive installation,* Room of One's Own, *1992.*
9 *From* Conceiving Ada, *the digital flight of a bird.*
10 *The* Difference Engine No. 3, *interactive installation on the Internet, 1999.*

9

10

1 Mappa di costruzione di *Roberta*, stampa di foto manipolata, 1974. Roberta è un progetto decennale, una performance privata di una persona simulata che veniva registrata sotto forma di fotografie o testi.
2 *Digital Dreaming* (sogno digitale), stampa su gelatina argentata, 1996.
3 *Roberta Multiples* (Multipli di Roberta), 1997. Ciascuno dei multipli rappresentava esperienze simili a quelle di Roberta o negative.
4 La Hershman con i multipli di Roberta (foto Christine Stiles), 1974.

***1** Construction map of* Roberta, *manipulated photo print, 1974. Roberta was a ten-year project, the private performance of a simulated person recorded in the form of photos or texts.*
***2** Digital Dreaming, gelatin silver print, 1996.*
***3** Roberta Multiples, 1997. Each multiple had Roberta-like or negative experiences.*
***4** Hershman with the Roberta multiples (photo Christine Stiles), 1974.*

di DNA, che riesce a utilizzare con l'aiuto del professor Sims, suo maestro (interpretato da Timothy Leary, che rappresenta la memoria). Ho inventato un procedimento che inserisce in tempo reale nello sfondo, simultaneamente alla ripresa, dei file di Photoshop. In questo film Ada vive in un ambiente digitale, che senza le sue originali scoperte non sarebbe esistito.
È parte della nostra cultura un linguaggio di interazione tra umani e macchine, tra il fisico e il virtuale. Noi comunichiamo tramite il duplice specchio della Rete, che fa crollare tempo e confini. Noi siamo in grado di creare sistemi per rintracciare nuovi schemi di informazione. È sperabile che gli artisti che lavorano con questo nuovo specchio, bidirezionale, siano in grado di dare una visione del mondo capace di ridefinire la fragile realtà dell'arte e – sia pure per breve tempo – di dare l'illusione della continuità: questi artisti sono i ricettori di messaggi che filtrano seduttivamente nel nostro inconscio e danno nuova forma all'invenzione della vita.

Lynn Hershman Leeson

** Le immagini pubblicate in questo articolo sono state gentilmente concesse da Lutz Teutloff Gallery/Bielefeld, Paule Anglim/San Francisco, Robert Koch/San Francisco.*

5 Stampa iris di *Digital Venus I* (Venere digitale I), 1996.
6, 7 Veduta generale e particolare dell'installazione interattiva su Internet di *Tillie the Telerobotic Doll* (Tillie la bambola telerobotica), 1996-99. Premendo sugli occhi di Tillie – che sono telecamere collegate a un computer, veicolo di una tele-visione estesa – gli spettatori diventano non solo voyeur, ma cyborg virtuali, in parte umani in parte macchine.

***5** Iris print of* Digital Venus I, *1996.*
***6, 7** General view and detail of* Tillie the Telerobotic Doll, *an interactive installation on the Internet, 1996-99. When viewers press Tillie's eyes – which are quickcams – they become not only voyeurs but virtual cyborgs, part human part machine.*

B. C. and A.D. Before Computers and After Digital
Virtual Space, Expanded Interaction, Infinite Reality

I divide my work into two categories: B. C. and A.D. Before Computers and After Digital. I will begin with the first. In the 1960's, I lived quite literally in B.C. or, Berkely, California. Ideals of community, alternatives, re-processed media, free speech and civil rights were constantly in the air. In those volatile years, art and life fused, political performances took place in the streets. I didn't realize till a decade later that the attitude of that era as to form the basis of my psychological armature.
Consistently, my most relevant ideas occur on the cusp of some disaster. In 1972, the University Art Museum in Berkeley, closed an exhibition of mine because I used audio tape and sound in a sculpture entitled Self Portrait as Another Person. *The museum curators claimed that electronic media was not art and most certainly did not belong in a museum. This closure opened a second phase in my work and inspired my first radical act!*
I realized that I did not really need a museum and in fact what I wanted to work with was the context of life itself. A few months later, in 1972 I rented a room in a seedy hotel called The Dante and set up a tableau which used sound, books, glasses, cosmetics and clothing. These artifacts were the reflections of the education, personality and socio-economic background of a provisional identity I imagined might live in the room. Visitors entered the hotel, signed in at the desk, and received keys to the rooms. Residents of the transient hotel became 'curators'. I intended to keep the room permanently accessible, gathering dust and shifting through time indefinitely.
But "real life" intervened. Nine months later, a man named Owen Moore came to see the room at 3 a.m. and phoned the police. They came to the hotel, confiscated the elements and took them to central headquarters where they are still waiting to be claimed. It was, I thought, an appropriate narrative closure. Thus my path to interactivity began, not with technology, but with installations and performances.
In its tenuous and short lived existence, The Dante Hotel *became one of first alternative space artworks produced in the United States, and used a site specific space four years before the term was coined.*
Eventually other temporary public art works were installed in such unlikely places as casinos of Las Vegas, store windows in New York, even walls of San Quentin Prison. The idea was always the same; to transform what already existed through an interactive negotiation of simulated or virtual reality. I used an invented administrative structure called The Floating Museum to accomplish these works.
Inside The Dante Hotel *lived a frozen 'essence' of an identity. When the room closed, it seemed important to liberate the person who could have lived there. This began a ten-year project titled* Roberta Breitmore, *a private performance of a simulated person. Roberta was at once artificial and real. Her first live action was to place an ad in a local newspaper for a roommate. People who answered the ad became participants in her adventures. As she became part of their reality, they became part of her fiction.*
Roberta's manipulated reality became a model for a private system of interactive performances. Instead of being kept on a disc or hardware, her records were stored as photographs and texts that could be viewed without predetermined sequences. This allowed viewers to become voyeurs into Roberta's history. I made a series of three multiples, each of whom had Roberta-like or negative experiences. The only cure was an exorcism, which took place in Lucretia Borgia's crypt in 1979 where Roberta's image was burned and the ashes were redistributed.

1

1 *Cyborg*, una delle prime operee della Hershman costituite da pittura, legno e plastica, 1960.
2 L'installazione pubblica *Windows at Bonwit Teller* (Finestre al Bonwit Teller), 1976.
3 Ancora un'immagine di *Room of One's Own* (Una stanza tutta per sé), 1993.

1 Cyborg, *one of Hershman's first works, formed by paint, wood and plastic, 1960.*
2 Windows at Bonwit Teller, *a public installation, 1976.*
3 *Another image from* Room of One's Own, *1993.*

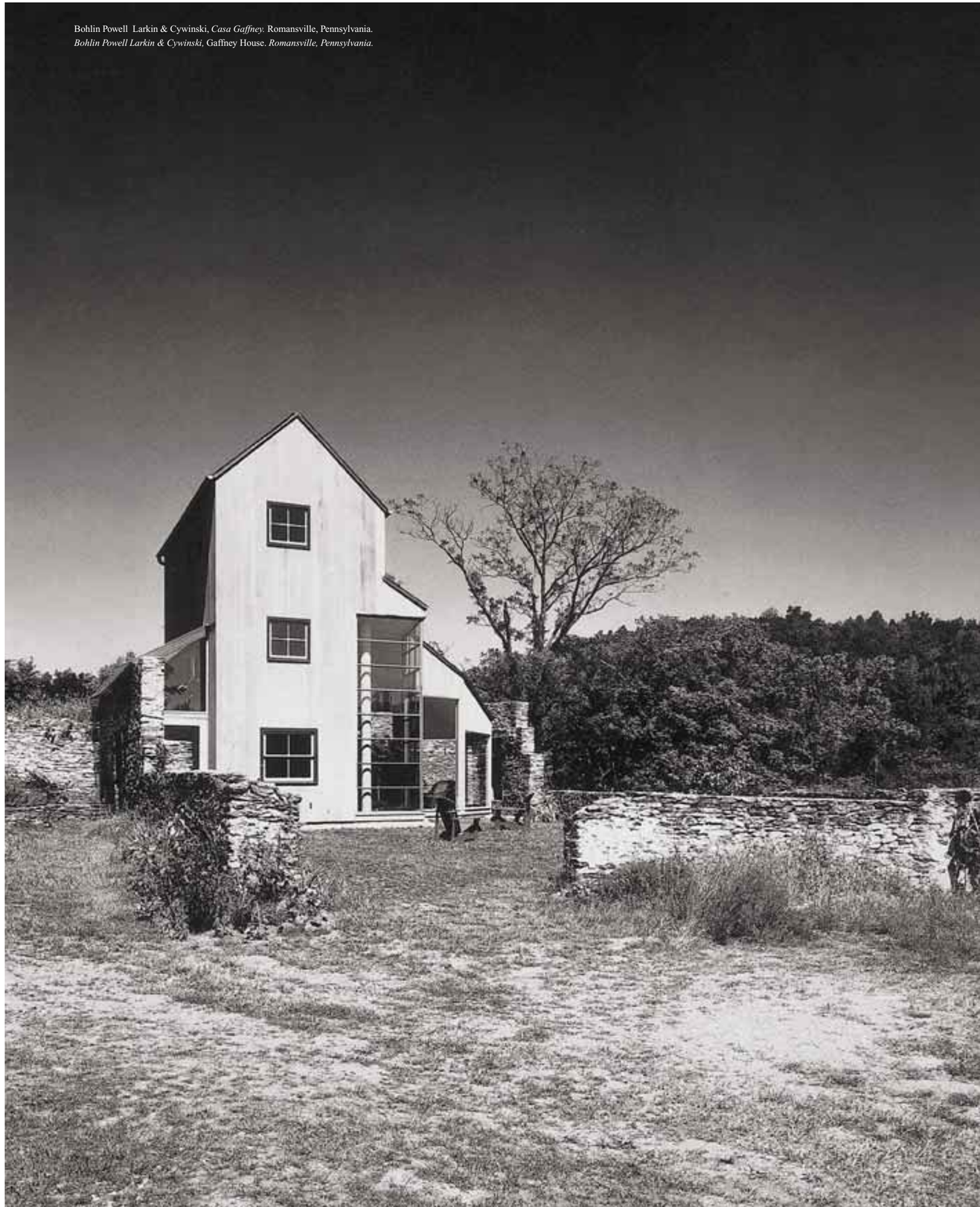
2

3

Roberta's Exorcism *took place in 1979. When the smoke cleared, it was 1980. I picked up my first video camera. Video and interactive systems became my tool for retracing personal history. It was a fortunate coincidence that as video was defining its language, I was finding my voice.*
In 1984 I began my Electronic Diaries *which are an ongoing series about my own life. There are now eight edited hours. With a borrowed camera and on the cusp of disaster, I designed my first A.D. work,* Lorna *the first interactive artist videodisk. Unlike Roberta, who existed in the real world, Lorna never left her one-room apartment. The objects in her room were very much like those in* The Dante Hotel.
As Lorna watched the news and ads, she became fearful of leaving her tiny apartment. Viewers were invited to liberate Lorna from her web of fears by accessing buttons on their remote control unit that corresponded to numbers placed on the items in her room. Instead of being passive, the action was literally in their own hands. Every object in Lorna's room contains a number and becomes a chapter in her life. The viewer/participant accesses information about Lorna's past, future and personal conflicts via these objects.
I wanted the viewer to interact in closer contact with the protagonist than only through a remote switch so I made Deep Contact *. Viewers actually put their hand on a touch sensitive screen in order to choreograph the story. Participants are instructed to actually touch their guide* Marion *on any part of her body. Adventures develop depending upon which body part is touched. This interactive videodisc installation allows viewers to have adventures that change their sex, age and personality.*
Rather than just touching a screen, Room of One's Own *, inserts the viewer's eyes into the space of a tiny electronic peep show so they see themselves looking at the projected image of a woman who simultaneously tells them to look somewhere else. As they peer into a tiny bedroom they see several objects, similar in fact to those both in* The Dante Hotel *and Lorna's room.*
America's Finest *is literally a "site specific" work as the viewer's complete body is placed within the site and scope of an M16 rifle. In 1888, Etienne Jules Maray perfected a gun that substituted film for bullets. The historic relationshiop of the camera to the gun to media and historical horror and the essential ideas of capture, surveillance and shooting are part of* America's Finest.
Every A.D. work I have made has become more and more immersive. Paranoid Mirror *creates an artificial reflection triggered by the desire to see one's self. The mirror is watched by surveillance cameras through a one way access that projects images related to the viewer's viewing pattern.*
The Venus Home Page *is a benevolent virus, an Anti-Body who, like a Roberta of the 90's surfs the Internet . I call her an anti-body because she is cultured from an immunity to toxins in the environment. Her name is Rene. She prefers the artifice of technology and is a pure-bred cyborg.*
In my A.D. life, I have produced 52 videotapes. In each the idea of the 'site' or medium becomes part of the content. They, like the Dante and Roberta are all about surveillance, voyeurism and the inherent dangers to identity .I have learned over the years that technology is extremely seductive. The interaction with new technologies is so diabolical that authenticity can only be recognized when it is electronically disguised.
The history of mirrors tells us that images first captured through reflections were alleged to be false distortions. But the lens has now curved to such a degree that being fictive is an integral part of being real. I often think of the Net as a mirror for multifaceted reflections and refractions.
Net culture's model is life. It is bio-cybernetic because we've assigned it our own history, rather than waiting until it has time to develop one itself . Most certainly, the Net is alive, and like the universe, it is expanding. The language that is used on the Net is usually positive, animated and abbreviated. It bristles with energy. It is active and volatile with words of Navigate, Link, Browse, Capture, Refresh and Save.
I have used the Internet for some recent projects, such as Tillie the Telerobotic Doll *(http://www lynnhershman.com) and another doll who is dressed and looks like Roberta. Her name is* Cyberoberta. *They are* The Dolly Clones. *These dolls have adventures throughout the world, just as Roberta did.*
By looking at the world through Tillie The Telerobotic Doll's *eyes, viewers not only become voyeurs, but they become virtual cyborgs, part human, and part machine. Viewers literally use the doll's eyes (which are quickcams) as a vehicle for their own remote and extended vision. Tillie's eyes are constructed such that her two eyes are replaced by cameras. I call them "eye cons". As you press on them, they turn the doll's head physically 180 degrees. The left eye sees in color and records exactly what she's seeing on a monitor when you are in the physical space. So, you are captured in her monitor. The right eye is connected to the Internet, and sees with a gray scale, refreshed every 30 seconds, to accommodate visitors with slow connections. And, the doll is holding this mirror, and when you turn the doll's head, you see in the mirror everything the doll is seeing. Viewers in the physical space can see themselves on the small monitor in Tillie's environment, and viewers on the Internet, or the virtual space, can see what Tillie is looking at in black and white, through her right eye.*
Tillie uses some of the same principles of The Difference Engine No. 3. *This piece was designed after Charles Babbage's* Difference Engine, which *is permanently installed at the ZKM Media Museum. In the physical space, a viewer walks up to one of three bi - directional browsing units, his/her photograph is taken by a sensor driven quickcam, a number is put across the image created, and this image becomes an avatar that travels for one minute through a VRML2 environment that replicates the actual museum.*
You can interact then with up to 45 different avatars in this environment. The Avatars live a synthetic human life cycle. They are born, travel through a virtual museum, arrive in a suspended purgatorial space where they cycle until they are finally archived where they can be called up at any time on the Internet.
Recently I completed a film about Ada Lovelace (played by Tilda Swinton), inventor of the first computer language, called Conceiving Ada. *The story of the film is that of a contemporary artificial life researcher, who is pregnant and gets in touch with Ada through a special program using a DNA memory chip, which she can access through the help of her professor Sims (played by Timothy Leary, who represents memory). I invented a process that places Photoshop files into the background in real time simultaneous to shooting. In this film, Ada lives in a digital environment, which couldn't have existed without her original inventions.*
There is in our culture a language of interaction between humans and machines, between the physical and the virtual. We can communicate through the net's double mirror, which collapses time and boundaries. We are able to create systems for retrieval of new information patterns.
Hopefully, artists working with this new looking glass, this bi-directional mirror, will be able to offer a view of the world that can redefine the fragile reality of art and – even if only briefly – allow the illusion of continuity: they are the recipients of messages that seductively seep into our conscious and reinform the invention of our lives.
Lynn Hershman Leeson

* The images published in this article were courtesy by Lutz Teutloff Gallery/Bielefeld, Paule Anglim/San Francisco, Robert Koch/San Francisco.

Bohlin Powell Larkin & Cywinski, *Casa Gaffney.* Romansville, Pennsylvania.
Bohlin Powell Larkin & Cywinski, Gaffney House. *Romansville, Pennsylvania.*



a cura di Gianmario Andreani

Pubblichiamo l'ultimo contributo di Giulio Redaelli a cui ci legavano una profonda affinità e un comune sentire.
This is the last contribution by Giulio Redaelli, whom we were very fond of and shared ideas.

"Los Angeles. Le mythe américain inachevé".

Cynthia Ghorra-Gobin.
CNRS éditions, Paris, 1998
(pp. 195, s.i.p.).

"Los Angeles".

A cura di Lorenzo Spagnoli.
Laterza, Bari-Roma, 1997
(pp. 227, Lit 46.000).

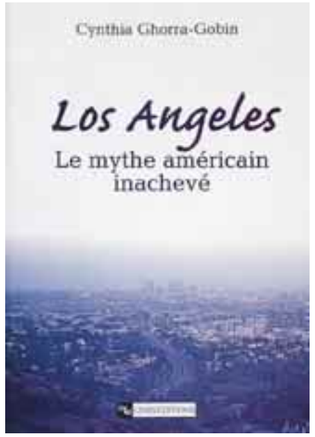
"L.A. California. Un profilo architettonico di Los Angeles".

Livio Sacchi.
Editoriale Modo, Milano, 1998
(pp. 107, s.i.p.).

"Our Cities. Their role in the national economy".

National Resources Committee.
U.S. Government Printing Office, Washington 1937 (pp. 87, s.i.p.).

di Giulio Redaelli La letteratura sull'urbanesimo e sull'architettura di Los Angeles è sterminata, soprattutto dopo il classico libro di Reyner Banham (1971). Comprensibilmente: lontanissima dall'Europa e dalla sua civiltà urbana, e lontanissima dalla costa atlantica nordamericana e dalla sua civiltà metropolitana classica, LA non è soltanto una metropoli particolare e specifica, nel senso in cui ogni metropoli lo è, ma lo è anche nel senso che ha assunto il valore di simbolo dei miti americani. L'urbanesimo angeleno è paradigmatico dell'urbanesimo metropolitano nordamericano, la cui più compiuta elaborazione è *Our Cities* (1937), il documento-manifesto elaborato dai "pianificatori rooseveltiani" del National Committee Resources per il New Deal: un testo fondamentale, al cui confronto, la *Carta d'Atene* appare un insieme di astratti proclami e messaggi. La tesi dei "pianificatori rooseveltiani", sostenuta in contrapposizione a quella dei "liberisti jeffersoniani", è la seguente: per ridurre i disagi sociali, interpretati come disagi spaziali nelle metropoli, occorre evitare la "concentration of so large a proportion of the urban population in extremely limited areas" – la *metropoli agglomerata* – e pianificare "a more decentralized metropolitan pattern" – la *metropoli diffusa* – della quale i pianificatori descrivono la struttura di forma: un "metropolitan center", con almeno 100.000 abitanti, dirama la "extension of utilities" nella "metropolitan region", ossia nella "greater city" che ricomprende le periferie e le "satellite towns", orbitanti nell'ambito di 20-50 miglia intorno alla 'city'. La contrapposizione tra i due modelli è più apparente che reale: entrambi inseguono il cosiddetto effetto metropolitano come possibilità individuale di scelta, dunque necessariamente discriminato e discriminante in rapporto alla localizzazione e al reddito; ed entrambi negano l'uso omogeneo di città come possibilità collettiva di scelta entro il tempo-limite urbano, in cui consiste il valore urbano per eccellenza. Il modello della metropoli diffusa è codificato dall''autopie' presentata dalla General Motors all'Esposizione universale di NY (1939), ma LA è la prima metropoli ad adeguarsi: in conseguenza della correlazione macrourbanistica tra i criteri di accessibilità stradale e le scelte di luogo, i tracciati capillari delle freeways e delle expressway indirizzano la crescita della popolazione e delle attività a corona, sui due fronti, fino a occupare via via tutti gli spazi interstiziali dell'originario policentrismo.

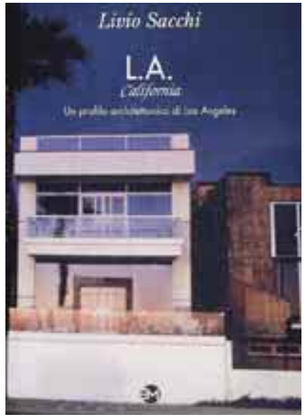


Gli anni '30-50 segnano dunque una svolta nell'urbanesimo angeleno: il pregio maggiore del libro di Cynthia Ghorra-Gobin, geografa e docente dell'università di Parigi-IV-Sorbona – soprattutto della Deuxième Partie: "Les fondements de son organisation spatiale" – consiste nel darne conto, sia pure nel linguaggio descrittivo proprio dei geografi. Originariamente l'urbanesimo angeleno non è agglomerato, come le metropoli della costa atlantica, ma policentrico: tra il 1870 e il 1930, in conseguenza della correlazione macrourbanistica tra i criteri di accessibilità ferroviaria e le scelte di luogo, le reti ferroviarie, urbana LARY (Los Angeles Raylway, 500 km, con le Yellow Street Cars) e suburbana PE (Pacific Electric Raylway Company, 2000 km, con le Big Red Cars), indirizzano la crescita da 50.000 a 2.319.000 abitanti nei dintorni delle stazioni, gerarchizzando il policentrismo su 132 città in 5 contee (LA, Orange, Ventura, San Bernardino, Riverside). Essendosi costruita intorno al sistema dei trasporti ferroviari, invece che stradale e canalizio, LA appare la "città del futuro": almeno fino agli anni '30-50 appunto, quando la dismissione delle reti ferroviarie e la loro sostituzione con la rete stradale ne fa una "città policentrica morta"; una svolta confermata negli anni '80-90, quando la ricostruzione della rete ferroviaria interrata trasforma in downtown il pueblo, da dove le linee dipartono, assimilandola a una vecchia metropoli atlantica, a un tempo agglomerata e diffusa, centrata e decentrata. Un mito infranto o almeno, per dirla con il sottotitolo del libro della Ghorra-Gobin, 'inachevé'.

Anche per la comprensione dell'architettura angelena è necessario far riferimento ai caratteri originari: il pregio maggiore del libro di Livio Sacchi, docente presso la Facoltà di Architettura di Pescara, è la scrittura, dove il profilo architettonico è un vero e proprio calco del profilo urbanistico. Tramata dalla tensione verso la reinvenzione in rapporto alle tecnologie, la metropoli angelena è stata la prima ad abbracciare il mito dell'automobile come mezzo per avvicinare il sogno della libertà individuale attraverso l'ubiquità trasportistica, e il mito dell'informatica come mezzo per realizzare quel sogno attraverso l'istantaneità mediatica: l'ambiente angeleno – "bidimensionale, decomposto, decentrato, sradicato, sfigurato, disgiunto" – è paradigmatico dell'individualismo rivisitato dall'universalismo nel mondo del villaggio globale, come il cinema, la televisione e l'informatica lo sono nel mondo delle immagini. Alla trasformazione della struttura topologica dei luoghi corrisponde il rimodellamento della struttura profonda dei significati: il paesaggio – "privo d'inizio e fine, di limiti e confini, labirinto dell'accidentale, del disordine, della destabilizzazione" – è paradigmatico dell'individualismo delle metodologie professionali; il nuovo international style, cui Frank Gehry ha dato fama mondiale, la cui topografia dei valori è data dalle immagini esemplari prodotte dai world class architect che attraversano il mondo con l'atteggiamento di terapeuti cosmopoliti, è la proiezione universale del linguaggio architettonico angeleno. Basta scorrere l'elenco degli architetti che vi hanno operato, e la loro diaspora in ogni città globale della metropoli universale, per rendersi conto che l'identità angelena non consiste nella mancanza d'identità, ma nel culto delle differenze, dunque nella rinuncia a un linguaggio unificato: come l'ambiente ammette ogni diversità di lingua, razza, sesso, classe, religione e cultura, così il paesaggio ammette ogni linguaggio architettonico. Non il prodotto di combinazioni eclettiche – che implicano almeno un qualche controllo sui prestiti – ma il profilo architettonico di LA ha l'irriducibile specificità che gli assegna la molteplicità di linguaggi praticati senza mediazioni e ibridazioni.

Del Quaderno del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, dedicato a Vittoriano Viganò, va segnalato il contributo di Nathan Shapira, architetto 'milanese' che lavora a LA, sugli aspetti significativi dell'attuale paesaggio angeleno. Lorenzo Spagnoli, docente della Facoltà di Milano-Bovisa, e curatore del Quaderno, tenta una ricostruzione del profilo urbanistico con i mezzi e gli strumenti dell'architettura: intravede il policentrismo originario, ma lo assimila impropriamente alla dispersione della metropoli diffusa, e quindi non vede la svolta degli anni '30-50. Il geografo Edward Soja vede in LA la metropoli postmoderna paradigmatica dell'epoca della globalizzazione: entro questo orizzonte mitico, altri saggi danno per scontato il "learning from LA"; come si sa, quando si scrive dei miti che si pretendono universalmente validi, si rischia l'ingenua agiografia oppure l'ostilità pregiudiziale. Più interessanti sono alcune domande poste al seminario internazionale: l'antropologa Hillary Kelly si chiede se "il concetto di città e i tradizionali temi dell'architettura urbana sono ancora rilevanti in un contesto di villaggio globale"; invece, confrontando la tradizione solidaristica dell'urbanesimo europeo e con la tradizione dell'individualismo libertario angeleno, Guido Canella si chiede – ma la domanda resta senza risposta – se il futuro dell'architettura possa consistere nella sua trasformazione da arte di costruire la città giusta in una tecnica per la produzione dell'oggettistica territoriale, "scultura oppure opera d'arte" che sia, indifferente ai milieux. Infine, l'architetto Craig Hodgetts vede nell'architettura della città policentrica milanese-lombarda alcuni aspetti più congeniali al cyberspazio dello *sprawl* angeleno, fino ad affermare "che nel contesto di LA non si svilupperà mai un'architettura con questo carattere, e che ciò è una tragedia": un eccesso di pessimismo, forse, ma anche il riconoscimento che i valori di cultura materiale e simbolica sono distribuiti casualmente nello spazio e nel tempo, e che l'universalità dei valori consiste nella specificità.

There are mountains of publications on the architecture and planning of Los Angeles, particularly after Reyner Banham's classic book (1971). This is to be expected. Far from Europe and its urban civilization and faraway from America's east coast, with its classic metropolitan culture, LA is not merely a special metropolis, the way all are. Moreover, the place has become a symbol of the US myths. Los Angeles' urban nature is paradigmatic of America's metropolitan urbanism, which was fully proposed in Our Cities *(1937), the manifesto-cum-document drawn up by the New Deal planners on the National Resources Committee. This is an essential text alongside which the Athens Charter appears to be a set of abstract proclamations and messages. The New Deal planners postulated, taking a stand against the Jeffersonian liberalists, as follows. To diminish social hardships, interpreted as the spatial discomforts of the metropolises, it was necessary to avoid the "concentration of so large a proportion of the urban population in extremely limited areas" – the agglomerated metropolis – and plan "a more decentralized metropolitan pattern" – the extended metropolis. The planners described its structure: a metropolitan center, with a population of at least 100,000; there was an extension of utilities in the metropolitan region, the greater city embracing the suburbs and satellite towns. With 20-50,000 inhabitants, they were to orbit around the city.*
The conflict between the two models is more apparent than real: both sought the so-called metropolitan effect as an individual possibility of choice, so there necessarily were discriminations by places and income. Also, both denied the homogeneous use of the city as collective opportunities for choice within the urban time limit, which represents the urban value par excellence. The extended metropolis was codified in the 'autopias' presented by General Motors at the 1939 New York Universal Exposition, but Los Angeles was the first big town to actually carry it out. The macro-planning correlation between the road access criteria and the place selections, the ever-present freeways led to ring-shaped population and business growth, on both fronts, until all the original gaps left by the original polycentrism had been plugged.
Therefore, between 1930 and 1960 there was a turning point in Los Angeles' planning. The greatest merit of the volume by Cynthia Ghorra-Gobin, geographer and professor at the Sorbonne IV University in Paris, lies in realizing this, albeit in the descriptive language of geographers (the most significant section is the Deuxième Partie: "Les Fondements de son organisation spatiale"). Initially, the Los Angeles urban model was not an agglomeration, like the east coast metropolises: it was polycentric. From 1870 to 1930, as a consequence of the correlation between the criteria of railway access and the luxury choices, the railways caused the population to grow from 50,000 to 2,319,000 around the stations, setting up a polycentric hierarchy of 132 towns in five counties (Los Angeles, Ventura, San Bernardino and Riverside). There were two rail systems; the LARY (Los Angeles Railway, 500 km of track, with the Yellow Street Cars) was urban, while the PE (Pacific Electric Railway Company, 2000 km of track, with the Big Red Cars) was suburban. Since it was built around a rail system, instead of streets and canals, Los Angeles seemed to be the city of the future. This lasted at least until the 1930s-1950s, when the railroads were abandoned and replaced by roads, making it a "dead polycentric city". This sea change was confirmed in the 1980s-1990s, when the rebuilding of the sunken railway transformed the center into downtown, from which the lines departed. Thus L.A. resembled an old Atlantic metropolis, both agglomeration and extended, centralized and decentralized. A myth had



been broken or, at least 'inachevé' (as the subtitle of Ghorra-Gobin's book reads).
It is necessary to refer to the original traits in order to comprehend Los Angeles' architecture, too. The greatest virtue of the book by Livio Sacchi, professor at the Pescara School of Architecture, is the writing, where the architectural profile is a true copy of the planning profile. Tempted by the idea of reinventing things in relationship to technologies, the Los Angeles metropolis was the first to take up the myth of the car as a means for approaching the dream of individual freedom by being able to go anywhere, plus the myth of information technology as a means for achieving that dream through instantaneous media. The Los Angeles environment – "two-dimensional, decomposed, decentralized, uprooted, disfigured and disjointed" – is paradigmatic of the novel view of individualism, after the universalism of the world of the global village, as the movies, television and information technology are in the world of images.
The transformation of the topological structure of places corresponds to the remodelling of the deep structure of meaning. The landscape – "without beginning or end, edges or borders, a maze of the accidental, disorder and destabilization" – is paradigmatic of the individualism of the professional methods. The new International Style as been boosted to world fame by Frank Gehry; its topography of values is given by the exemplary images produced by the world-class architects who trot the globe like cosmopolitan therapists. This is the universal extension of Los Angeles' architectural language. It suffices to look at the list of the architects who worked there and their diaspora in every global city of the universal metropolis to realize that the identity of Los Angeles does not consist in the lack of identity; rather, it lies in the cult of differences and, therefore, in renouncing a unifying language. The environment allows every difference of race, language, sex, class, religion and culture; likewise, the landscape admits every architectural language. The architectural profile of L.A. has the unyielding specificness given it by the multitude of languages used without mediation or crosses; it is not the product of eclectic combinations, which imply at least a little control on the borrowed elements.
Recently, the Architectural Design Department of the Milan Polytechnic printed a book dedicated to Vittoriano Viganò; one should note the contribution by Nathan Shapira, a 'Milanese' architect based in Los Angeles, on the significant attributes of the place's current cityscape. Lorenzo Spagnoli, professor at the Milan-Bovisa Campus and editor of the book, tries to reconstruct the planning profile with the tools of architecture; he glimpses the early polycentrism, but wrongly compares it to the scattered nature of the extended metropolis, so he does not perceive the transformation of the 1930s-1950s. In the opinion of Edward Soja, the geographer, L.A. is the paradigmatic Postmodern metropolis of the globalization age; within this mythical horizon other essays take "learning from Los Angeles" for granted. It is known that when you write about myths that claim to be universally valid there is a danger of ingenuous hagiography or the bias of hostility.Some issues raised at the international seminar are more interesting. The anthropologist, Hillary Kelly, wonders if "the concept of city and the traditional themes of urban architecture are still relevant in the global village context". By comparing the solidarity tradition of European urbanism and Los Angeles' tradition of libertarian individualism, Guido Canella asks a question that remains unanswered: can the future of architecture consist in switching it from the art of constructing the right city to a technique for producing regional artifacts "sculpture or work of art" which ignore the milieux. Lastly, the architect Craig Hodgetts feels that some architectural features of the Milanese-Lombard polycentric city are more suitable for cyberspace than southern California's sprawl. He even goes as far as asserting "that in the context of L.A. this type of architecture never will develop, which is a tragedy". This view may be overly pessimistic, but it also recognizes that the values of material and symbolic culture are scattered haphazardly in space and time and that the universalness of values consists in specificness.

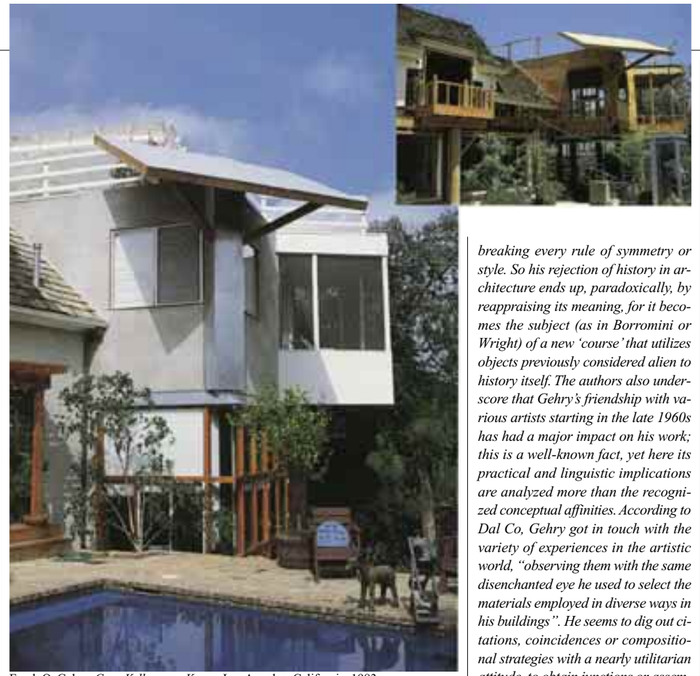
"Frank O. Gehry. Tutte le opere".

F. Dal Co, K. Forster,
H. Soutter Arnold.
Electa, Milano, 1998
(pp. 616, Lit 190.000).

di Gianni Pettena Secondo Frank Gehry, come riferiscono gli autori del volume che ne raccoglie l'opera completa, Palladio "avrebbe dovuto riconoscere che esiste il caos": un'affermazione che d'altra parte egli riteneva di avere esemplificata e resa esplicita nella performance *Il Corso del coltello* messa "in scena" a Venezia nel 1985 insieme agli amici artisti Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen nell'intento di rappresentare la 'commedia' dell'architettura moderna e del suo rapporto con la storia, della sua impossibilità di creare alcunché di nuovo rispetto all''ordine' del passato se non forse attraverso la distruzione e la conseguente constatazione dell'esistenza del caos. Se negli anni successivi il 'disordine' linguistico delle sue opere diverrà progettazione consapevole, che accetta la condizione contemporanea di non-cultura anche come stimolo propositivo per un ruolo di contrapposizione al disordine anonimo e indifferenziato della realtà urbana, nell'85 la sua partecipazione attiva alla performance veneziana ha ancora e soprattutto un significato programmatico di rivendicazione di quella libertà di espressione, che in lui comprende anche componenti di sensualità e 'corporeità', della quale deve godere l'architetto "quando si abbandona al flusso delle cose e non accorda alcuna fiducia alle stampelle che la storia può fornirgli" (Dal Co).
Entrambi i saggi critici presenti nel libro identificano questo come il momento di 'rottura' e come l'inizio del cammino strettamente personale di Gehry per un'architettura che da esordi modernisti procede verso un progressivo scardinamento di ogni regola compositiva e costruttiva. Gehry in realtà compirà nei confronti dell'architettura una 'rivoluzione' (come notava Celant nella sua opera pubblicata nello stesso anno della performance veneziana) simile a quella operata nell'arte da Duchamp quando questi, introducendo il concetto di *readymade*, permise nuove interpretazioni dell'arte e gettò le basi concettuali dei movimenti successivi, dal Surrealismo alla Object Art: così Gehry provocherà il cambiamento e ridefinirà il sistema di valori esistente cogliendo le opportunità offerte da materiali e da 'oggetti' familiari usati però in modo diverso, prima smantellando e decostruendo e poi ricomponendo con continue trasgressioni a ogni regola di simmetria o di stile. Il suo rifiuto della storia in architettura finisce dunque paradossalmente per rivalutarne il significato, in quanto questa diviene il soggetto – come in Borromini o in Wright – di un nuovo 'corso' che si avvale di oggetti considerati in precedenza estranei dalla storia stessa. Gli autori sottolineano altrettanto come il rapporto intrattenuto da Gehry con diversi artisti a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta abbia esercitato importanti influenze sulla sua opera: argomentazione ben nota ma qui analizzata più nelle implicazioni operative e linguistiche che nelle riconosciute affinità concettuali. Secondo Dal Co, Gehry entra in contatto con le esperienze più diverse del panorama artistico "osservandole con il medesimo occhio disincantato con cui sceglieva i materiali che a vario titolo utilizza nelle sue architetture" e sembra ricavarne citazioni, coincidenze o strategie compositive con atteggiamento quasi utilitaristico, per ottenere accoppiamenti o assemblaggi di forme improbabili che mirano a stupire. In realtà egli trae dal mondo dell'arte ciò che gli appare strumentale a ridefinire la natura e le modalità del linguaggio dell'architettura, e anzi sembra volerne occupare gli spazi irrisolti per affidare al progetto compiti di sperimentazione estrema che portino a compimento quanto avviato dalle avanguardie storiche.
È un'architettura dunque che tende apertamente a mutare la propria natura, un'architettura costituita da oggetti che possono essere estrapolati dal tempo e dal luogo per essere inseriti in un territorio diverso, non codificato, in cui il *readymade* architettonico può essere usato per compiere tutte le operazioni che ne modifichino ogni interpretazione dei ruoli formali o funzionali, un'architettura che comunque trascura le componenti di uso per offrirsi piuttosto come spettacolo.
Forster porta nel suo saggio esempi concreti e diversi degli sviluppi in termini di linguaggio d'architettura dei riferimenti concettuali di Gehry al mondo delle arti visive: così sono, secondo l'interpretazione del critico, gli *Ensembles* di Oldenburg (scenografie mute in cui le prospettive sono distorte e gli oggetti, pur racchiusi in un unico campo visivo, sono indipendenti per geometrie e materiali) che lo porteranno a sperimentare la medesima idea nel progetto d'architettura, prima allentando e poi definitivamente spezzando i legami che fino ad allora avevano rin-

Frank O. Gehry, *Frederick R. Weisman Art and Teaching Museum,* Minneapolis, Minnesota, 1990-93. Prospetto e veduta da nord.
Frank O. Gehry, Frederick R. Weisman Art and Teaching Museum, *Minneapolis, Minnesota, 1990-93. Elevation and north side.*

chiuso le varie parti dell'edificio in un insieme. I singoli volumi poi – e si citano qui la Disney Hall e soprattutto l'edificio per uffici Nationale-Nederlande di Praga – acquistano progressivamente sinuosità e flessioni, tensioni e contemporanee compressioni, valenze scultoree che sembrano esprimere "il desiderio segreto che Gehry cerca di appagare quando rincorre giorno dopo giorno il problema di come dare movimento a forme rigide, e di ideare nel profilo fluido delle coperture e nella vibrazione delle lastre di metallo le coreografie della loro animazione". Infine Forster, per comprendere questi rapporti dinamici tra "volumi fissati in un attimo di movimento", suggerisce l'analogia con l'immagine fotografica e con le sculture di David Smith che aveva anticipato nei suoi *Cubes,* assemblando in modo improbabile volumi i più diversi, il senso di vitalità presente nell'architettura di Gehry. L'accurata e completa schedatura delle opere a cura di Hadley Soutter Arnold, ricchissima per notizie e immagini, segue cronologicamente lo sviluppo dell'opera sottolineandone gli eventi più significativi e i progressivi arricchimenti, dalle prime costruzioni che presentano ancora simmetrie e geometrie tradizionali agli edifici che sono ormai "villaggi di stanze", parafrasi della città come somma di entità indipendenti e contrastanti, fino alle grandi realizzazioni della maturità con le loro spazialità illimitate, caleidoscopiche, volutamente indeterminate.
Sorvolando qui, per necessità, su molte delle ulteriori osservazioni critiche, occorre però soffermarsi su quanto Dal Co rileva a proposito di casa Gehry (la casa dello stesso architetto, continuamente *in fieri*), e che ritrova con evidenza anche nel Museo di Bilbao, quasi a simbolo della missione dell'architetto in cui arte e vita vengono a coincidere. Dice di Casa Gehry che "[...] la costruzione avviene in tempi dilatati e non prevede conclusione. È una performance che tende a durare quanto la vita, poiché ciò che tale architettura oggettivizza è la coincidenza estetica dell'autore con la sua esistenza"; e del Museo Guggenheim che "[...] è uno spazio che non ha fine, risultato di una concezione del progetto che sembra rifiutare il momento in cui la mano dell'architetto deve smettere di assemblare le cose con cui ha deciso di comporlo, per affidarlo alla sua vita e agli usi cui la vita l'ha destinato". È un edificio, afferma ancora Dal Co, "[...] la cui forma coincide con l'intuizione [che] contiene un'esplicita evocazione della presenza di colui che l'ha concepito [...] l'unico vero abitante del Guggenheim è l'architetto, colui che vorrebbe riflettersi in un'opera senza fine [...]".



Frank O. Gehry, *Casa Kellerman -Krane,* Los Angeles, California, 1983.
L'esistente e la casa ristrutturata.
Frank O. Gehry, Kellerman-Krane House, *Los Angeles, California, 1983.*
The house before and after the refurbishment.

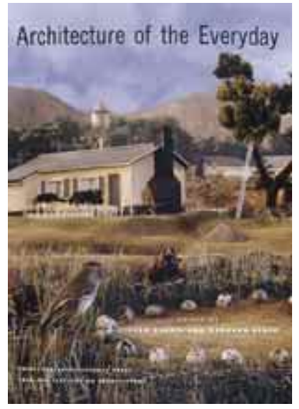
As the authors of this book of his complete works remark, according to Frank Gehry Palladio "should have acknowledged that chaos exists". As a matter of fact, he felt that he had exemplified and made explicit that statement in the performance The Course of the Knife *produced in Venice in 1985 together with his artist friends, Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen. This was an attempt to portray the 'comedy' of Modern architecture and its relationship to history, its impossibility to create anything new compared with the 'order' of the past except through destruction and the consequent cognizance of the existence of chaos. In the subsequent years the linguistic 'disorder' of Gehry's works gradually became aware designing, accepting the contemporary condition of non-culture even as a positive stimulus in order to oppose the anonymous, flat disorder of our cities. But in 1985 Gehry's participation in the Venetian performance still largely signified claiming the freedom of expression which to him also comprises sensual and 'corporeal' components which the architect has to enjoy "when he lets himself be carried by the flow of things and has no confidence in the crutches history can offer"(Dal Co).*
Both essays in this publication pinpoint this as the 'breaking' point and the outset of Gehry's strictly personal trail; from its Modernist beginnings it proceeds towards the progressive transgression of every constructional and compositional rule. Actually, Gehry undertook an architectural 'revolution' similar to the one accomplished in art by Duchamp when he introduced the concept of readymade, *thereby permitting fresh interpretations of art. These were the conceptual foundations of the later movements, from Surrealism to Object Art. (This observation was made by Celant in his work printed in the same year as the Venice performance). So Gehry was to bring about change and redefine the existing value system, seizing the opportunities offered by familiar materials and 'objects': he uses them differently, first disassembling and deconstructing them, then reassembling them, while constantly breaking every rule of symmetry or style. So his rejection of history in architecture ends up, paradoxically, by reappraising its meaning, for it becomes the subject (as in Borromini or Wright) of a new 'course' that utilizes objects previously considered alien to history itself. The authors also underscore that Gehry's friendship with various artists starting in the late 1960s has had a major impact on his work; this is a well-known fact, yet here its practical and linguistic implications are analyzed more than the recognized conceptual affinities. According to Dal Co, Gehry got in touch with the variety of experiences in the artistic world, "observing them with the same disenchanted eye he used to select the materials employed in diverse ways in his buildings". He seems to dig out citations, coincidences or compositional strategies with a nearly utilitarian attitude, to obtain junctions or assemblies of improbable materials that seek to astound. In reality, from the world of art he draws that which he judges useful to redefine the nature and ways of the architectural language; it actually appears that the architect wants to occupy its unsolved spaced in order to give design tasks of extreme experimentation that lead to the completion of what the Modernist avant-garde initiated. So this architecture tends openly to modify its own nature, an architecture comprising objects that can be uprooted from time and place and be inserted elsewhere. In this uncodified region the architectural* readymade *can be used for all the operations that transform each interpretation of its formal and functional worlds, an architecture that, at any rate, neglects all the utilitarian components in order to be a spectacle. In his essay Forster provides various concrete examples of the development in terms of architectural language of Gehry's conceptual references to the visual arts. In the critic's opinion, Oldenburg's* Ensembles *(mute sets in which the perspectives are distorted and the objects, though embraced in a single field of view, have independent forms and materials) led him to test the same idea in architecture; first he loosened, then definitively broke the ties that previously had bound the various parts of a building together. Later, the single volumes (such as the Disney Hall and, above all, the Nationale-Nederlande Office Block in Prague) gradually become wavy and bent, with tension and compression at the same time. They appear sculpturesque and seem to express "the secret desire that Gehry seeks to satisfy when, day after day, he tackles the problem of setting in motion rigid forms, conceiving the fluid profile of the roofs and the vibrations of the metal sheets in the choreography of their animation". Lastly, to comprehend these dynamic relationships between "volumes fixed in a second of movement" Forster suggests the analogy to photographs and David Smith's sculptures. His* Cubes *are forerunners of the vitality of Gehry's buildings, assembling in an unlikely fashion a wide variety of volumes.*
The complete, accurate list of the architect's works by Hadley Soutter Arnold boasts a wealth of information and images. It is arranged chronologically, underlining the most significant events and the progressive enhancements, from the early structures that still were somewhat symmetric with traditional forms to the buildings that are now "villages of rooms", paraphrasing the city as the whole of conflicting, independent bodies. His mature works feature unlimited, kaleidoscopic, wilfully indeterminate spatialities. We are obliged to skip many of the other critical observations, yet we must dwell on what Dal Co has to say about the Gehry House (the architect's never finished home), which is also exhibited in the Bilbao Museum, almost symbolizing the architect's mission in which art and life coincide. He notes that in the Gehry House "the construction covers a lengthy span of time and is never expected to be terminated. It is a performance that tends to last a lifetime, since what such architecture represents is the aesthetical coincidence of the author and his existence". Concerning the Guggenheim Museum, Dal Co remarks that "it is an endless space, the product of a conception of design that seems to reject the moment in which the architect's hand has to cease assembling the things he has decided to utilize in the composition and launch it, entrusting it to the uses life has destined to it". Dal Co observes too, that this is a building "[...] whose form coincides with the insight [that] contains an explicit evocation of the presence of its creator[...] The only real occupant of the Guggenheim is the architect, he who wants to be mirrored in an endless work [...]".

"Architecture of the Everyday".
Edited by Steven Harris and Deborah Berke.
Princeton Architectural Press, New York, 1997
(pp. 229, $ 19.95).

di Federico Bucci La cultura architettonica nordamericana scopre la dimensione del quotidiano e della quotidianità. *Architecture of the Everyday:* si intitola così il volume pubblicato da Princeton Architectural Press, una delle case editrici americane specializzate in architettura più attente a proporre le voci emergenti del dibattito nazionale. Il testo mette a confronto contributi provenienti da diversi campi disciplinari raccogliendo, tra gli altri, scritti e lavori di artisti (Mark Bennett, James Casebere, Gregory Crewdson), architetti (Deborah Berke, Peggy Deamer, Steven Harris), storici (Deborah Fausch, Mary McLeod) e paesaggisti (Margie Ruddick).

A partire da *Critique de la vie quotidienne* (pubblicato nel 1958) fino a *La production de l'espace* (1974), passando per altri classici come *Le droit à la ville* (1968), *La révolution urbaine* (1970) e *La pensée marxiste et la ville* (1972), gli scritti di Lefebvre – subito tradotti in Italia e Germania – hanno avuto un grande successo nel clima di fervore intellettuale del Sessantotto europeo, per aver saputo declinare le categorie interpretative del marxismo nella realtà movimentista dei conflitti urbani. La cultura angloamericana ha invece confinato Lefebvre nell'angolo più astratto della geografia urbana, lasciando l'interpretazione del suo pensiero – o piuttosto la lettura di alcuni suoi temi specifici – solo ad alcuni nomi riconosciuti della New Left come Harvey e Soja.
Ma il marxismo di Lefebvre è tutt'altro che ortodosso, così come è eterodossa e densa di fonti di ogni tipo la sua lettura del rapporto tra spazio e società.
La formazione nella Scuola delle Annales, il debito verso Nietzsche, l'influenza del Surrealismo, i contatti con l'International Situationiste del suo allievo Debord e di Constant (altra recente scoperta americana), l'amicizia con Georges Perec e Roland Barthes, sono solo alcuni dei tanti tasselli che compongono il variegato mosaico dell'impegno politico e intellettuale di Lefebvre, capace anche di rivolgersi – pionieristicamente – verso la sperimentazione delle relazioni tra spazio, mente, corpo, sessualità e violenza. Ed è proprio sul versante delle molteplici contaminazioni psicoanalitiche della matrice marxista che va colta la ricezione americana del contributo di Lefebvre all'analisi dello spazio architettonico e urbano.
Il concetto di *quotidienneté* (*everydayness* in inglese) può, secondo Lefebvre, "rivelare lo straordinario nell'ordinario". Studiare il banale è, dunque, niente affatto banale. Quotidiano, ordinario, banale: si possono facilmente intuire i contatti che questi punti di vista presentano con l'interpretazione della città americana proposta dal gruppo di Venturi e Scott Brown a partire dagli anni Settanta.
La poetica dell'"Ugly and Ordinary", sviluppata dai due architetti americani a partire dal lavoro di ricerca sul simbolismo di Las Vegas, troverebbe nell'*everydayness* di Lefebvre la propria radice filosofica. Lo dimostra chiaramente Deborah Fausch approfondendo, nel suo saggio, i contenuti della mostra "Signs of Life, Symbols in the American City" allestita da Venturi, Scott Brown e Izenour a Washington nel 1976: uno dei primi passi sistematici verso la messa a punto di una vera e propria estetica dell'*everyday* nel paesaggio americano. Un immenso spazio naturale tagliato dalle lunghe freeway e punteggiato da cartelloni pubblicitari, piccole "camere da letto e sale da pranzo" *on the road* (McDonald, Jack-in-the-Box, *etc.*), grandi oggetti del lavoro, del consumo e della cultura fisica e intellettuale (dalle downtown fino ai mall, passando per i campus universitari con mega impianti sportivi, aule e biblioteche) e soprattutto case, tantissime case unifamiliari con giardino per la vita di tutti i giorni. È l'America di *Suburbia,* dei *commuters* che percorrono miglia e miglia da casa al lavoro, è l'America di Levittown (qui esaminata da Robert Schultz) che ha guardato sempre con diffidenza all'idea di un'architettura per la città coraggiosamente espressa da Mies van der Rohe e dai suoi allievi di Chicago (come ben dimostra, sempre in questo volume, Joan Ockman nell'illuminante testo intitolato "Toward a Theory of Normative Architecture") e, infine, è l'America ammaliata dalla televisione, che oggi si impegna in lunghe circumnavigazioni del *world wibe web* alla ricerca di informazioni (spesso inutili) e di quelle relazioni sociali che il proprio *everyday* non consente.
In definitiva, questo libro intende aprire una nuova prospettiva sull'architettura e il territorio americano. L'itinerario non è tortuoso: una solida elaborazione teorica europea (il *quotidien* di Lefebvre) e un precedente sperimentale americano (la *architecture of the everyday* di Venturi e Scott Brown), conducono a una visione analitica in cui al progetto, spogliato di ogni grande utopia trasformativa, non resta che sovrapporsi alla geografia dei piccoli edonismi quotidiani. Sarà pure in linea con quella che, parafrasando Banham, possiamo definire la ritirata internazionale dal progetto moderno, a cui propone comunque un ben più solido sostegno culturale, tuttavia l'*everyday* d'oltreoceano, così depurato da ogni richiamo ai conflitti di classe, sembra offrire solo una pratica consolatoria poco incline a disegnare reali modificazioni. Una sorta di resa incondizionata del progetto alla banalità, oziosa e opulenta, vissuta ogni giorno dalla middle class americana.

America's architectural culture uncovers the everyday dimension. Architecture of the Everyday is the title of the book printed by the Princeton Architectural Press, one of the United States' architectural publishers which is most careful about spotting the up-and-coming sides of the national debate. The volume lets you compare contributions from various disciplines, including essays and works by artists (Mark Bennet, James Casebere and Gregory Crewdson), architects (Deborah Berke, Peggy Deamer and Steven Harris), historians (Deborah Fausch and Mary McLeod) and landscape architects (Margie Ruddick), among others. Everyday life is the new watchword in experimental architecture engendered in the best U.S. schools. A coast-to-coast trip, from Columbia University in New York city and Yale in New Haven to the SCI-Arc in California, stopping for seminars, lectures and perusing publications, can lead us through this new American version of a field of study whose origins are European. After having assimilated Derrida's thought and learned Tafuri's historic lesson, the American architects engaged in reworking the discipline's design criticism, focus on the new dimension of end-of-the-millennium architectural and urban space using a special approach. That is, the notion of the vie quotidienne devised by Henri Lefebvre beginning in the late 1950s.



In fact, the publication edited by Harris and Berke kicks off with a homage to Lefebvre, represented by a weighty essay by Mary McLeod tracing the phases of the French philosopher and sociologist's intellectual route, in Europe and America. His 1972 essay Quotidien et Quotidienneté appeared in the Enclyclopaedia Universalis and was then translated. In Europe – especially in France, its homeland – Lefebvre's thinking led architecture to the Marxist side where space was used socially. Lefebvre's principal writings are Critique de la vie quotidienne (printed in 1958), Le droit à la ville (1968), La révolution urbaine (1970), La pensée marxiste et la ville (1972) and La production de l'espace (1974). They were immediately translated into Italian and German and were highly popular in the fervid intellectual climate of 1968 in Europe, for they were able to adapt Marxism's interpretative categories to the reality of urban conflicts. Instead, the Anglo-American culture has confined Lefebvre to the more abstract niche of urban geography, leaving the interpretation of his ideas –or the interpretation of some of his specific issues – to some recognized members of the New Left alone, like Harvey and Soja. But Lefebvre's Marxism is far from orthodox, just as his reading of how space and society relate is heterodox and draws on all sorts of sources. His training at the Annales School, his indebtedness to Nietzsche, the influence of Surrealism, the contacts with the International Situationiste of his pupil, Debord, and Constant (another recent American discovery), his friendship with Georges Perec and Roland Barthes are just a few of the components making up the varied picture of Lefebvre's political and intellectual commitment. He was also able to turn, in a pioneering fashion, to the experimentation of the relationship between space, mind, body, sexuality and violence. And the Americans have been particularly interested in the multitude of psychoanalytical contaminations to the Marxist roots in Lefebvre's analysis of urban and architectural space. According to him, the concept of everydayness can "reveal the extraordinary in the ordinary". So studying the trite is far from banal. Everyday, ordinary, hackneyed: it is easy to guess the contacts these points of view share with the interpretation of the U.S. city proposed by the groups of Venturi and Scott Brown, starting in the 1970s. The poetic of "Ugly and Ordinary" developed by the two American architects, based on their research on the symbolism of Las Vegas, found its own philosophical roots in Lefebvre's everydayness. This is clearly demonstrated by Deborah Fausch, whose essay probes the contents of the exhibit "Signs of Life, Symbols in the American City", staged by Venturi, Scott Brown and Izenour in Washington, D.C. in 1976. This was one of the first systematic steps towards the construction of a true aesthetic of the everydayness of the American landscape. An immense natural space crossed by long freeways and dotted with billboards, small "bedrooms and dining rooms" on the road (McDonald's, Jack-in-the-Box, etc.) and large objects for work, consumption and physical and intellectual culture (from downtown to the shopping malls, plus the campuses with huge sports centers, classrooms and libraries). And, above all, there are loads and loads of single-family houses with yards for everyday life. This is suburban America, where the commuters travel miles and miles from home to work; this is Levittown America (examined here by Robert Schultz) which always looked suspiciously at the ideas for city architecture courageously expressed by Mies van der Rohe and his Chicago pupils. This is clearly shown by Joan Ockman's enlightening text in this book "Towards a Theory of Normative Architecture". Lastly, this is the country enthralled by the television, that today spends hours surfing the World Wide Web in quest of (often useless) information and those social relationships one's everyday does not allow. Actually, this book intends to open a fresh perspective on American architecture and the nation. The path is not a winding one: a solid European theoretical development (Lefebvre's quotidien) and a preceding experimental US elaboration (Venturi and Scott Brown's architecture of the everyday) lead to an analytical vision in which the design, stripped of all great utopian transformations, can only superimpose itself on the geography of petty everyday hedonism. It may be in line with what we can call (paraphrasing Banham) the international retreat from Modern architecture, although it does give it a far more solid cultural prop, however; the everyday across the Atlantic, purified of all references to class conflicts, seems to offer just a consolatory practice little inclined to create real modifications. A sort of unconditional surrender of architecture to the trite, lazy and opulent, lived daily by the American middle class.

"Einfamilienhäuser International - Zeitgemäß Bauen-Individuell Wohnen".
Carles Broto.
Callwey Verlag, München, 1998
(pp. 238, s.i.p.).

"Moderne Amerikanische Einfamilienhäuser - Ausgezeichnete Architektur aus vier Jahrzehnten".
C. A. Pearson, T. Hine, R. Cambell, S. Stephens, C. Gandee. Callwey Verlag , Munchen, 1998 (pp. 238, s.i.p.).

"Il progetto della casa unifamiliare. Dalla firma dell'incarico all'apertura del cantiere".
Giorgio Pulcini.
Carocci Editore, Roma ,1998 (pp.183, Lit 73.000).

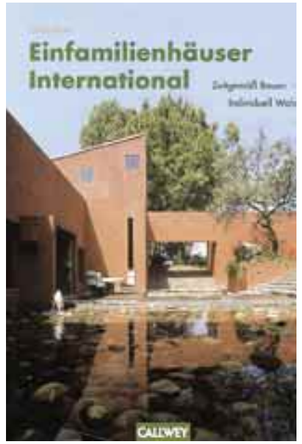
di Roberto Gamba Nel primo di questi tre libri, per ognuno di ventidue autori di diversa nazionalità e di più o meno eccelsa fama vengono presentate una o più case, con disegni, foto a colori e una breve descrizione. Si tratta semplicemente di una serie di esempi recenti che esprimono le più diverse tendenze architettoniche, con l'utilizzo di una molteplicità di materiali. Non sempre essi sono stati selezionati in rapporto alla tradizione dei territori che li ospitano, né per conseguenzialità stilistica quanto, per la maggior parte, per la capacità di stupire, data la loro spregiudicatezza compositiva e materica.
In ognuna di queste case ci piacerebbe certo abitare, ma non a tutti i loro progetti saremmo disposti ad apporre la nostra firma. Forse le case che rispecchiano la tradizione mediterranea e quelle che adottano le semplicità costruttive dei Paesi nordici appaiono le più accoglienti e interpreti dei desideri abitativi della famiglia. Quelle dei Paesi 'continentali', quando disconoscono le funzionalità più razionali, in nome di sperimentazioni costruttiviste, o innovazioni strutturali e di finitura, appaiono più fredde e irrealistiche.
Il secondo libro, traduzione tedesca di una pubblicazione di New York del 1996, esordisce con un capitolo corredato da vignette assai spiritose, che esprimono le perplessità che tante progettazioni inusuali, sperimentali, possono suscitare negli utenti: c'è una massaia al lavoro seduta su una sedia che è stata posta direttamente sul tavolo di cucina, la quale riesce solo in questo modo a rivolgere lo sguardo all'esterno poiché la finestra è un 'nastro' alto e allungato in cima alla parete del locale; due proprietari di una casa di campagna, costruita in raccordo a un terreno scosceso, protestano alla vista di un gruppo di escursionisti che, per cucinare, ha acceso un fuoco sul loro tetto terrazza a prato pensile.
A differenza del primo libro, ma come quello ricco di foto e disegni, questo

raggruppa gli esempi delle case unifamiliari, secondo l'appartenenza ai decenni appena trascorsi in questo secolo: anni '50, '60, '70 e '80/'90.

Queste realizzazioni localizzate soprattutto nelle regioni statunitensi, due in Canada, una in Messico e in Perù, sono al contrario improntate, per la massima parte, a razionalità o formalismo geometrico e rispecchiano l'omogeneità stilistica dell'eclettismo modernista nordamericano. Le foto offerte sono forse più accurate, i testi esplicativi più estesi, la grafica più elaborata, rispetto alla pubblicazione precedente. Person è redattore di *Architectural Record* e insieme agli autori degli altri saggi compresi nel libro (T. Hine, R. Campbell, S. Stephens, C.s Gandee), è curatore di rubriche di architettura su quotidiani e rotocalchi statunitensi. Il terzo volume qui selezionato è di tutt'altro genere editoriale e grafico: è privo di immagini fotografiche e di esemplificazioni realizzate, ma presenta schizzi di ogni tipo e tabelle utili alla dimostrazione classificatoria della casa unifamiliare e degli apparati necessari alla sua progettazione. Il tema dichiarato e affrontato è quello del "complesso *iter* che, muovendo dalle prime richieste del committente, porta al compimento di un progetto, all'ottenimento delle autorizzazioni necessarie e si conclude con il cantiere". Parte da considerazioni conoscitive sull'evoluzione storica della villa, approfondisce i problemi compositivi e il rapporto con il contesto, le specificità tipologiche, l'organizzazione, la distribuzione e il dimensionamento dell'alloggio; quindi la concezione strutturale, tecnologica, nelle sue varie componenti. Elementare, ma significativa appare, nelle prime pagine l'illustrazione schematicamente geometrica di J.N.L. Durand di una sua tavola, tratta da *Précis des leçons d'architecture,* sulle possibili combinazioni di forme costruttive per una casa. L'autore, Giorgio Pulcini è un professionista romano che svolge attività di ricerca presso l'Università La Sapienza.

The first of these three books contains the presentation of one or more homes by each of 22 architects of diverse nationalities and more or less famous. There are drawings, color photos and a short description.

This is merely a set of recent examples expressing a wide variety of architectural trends, utilizing a host of materials. They were not always chosen in relation to the tradition of the regions where they stand nor for their stylistic coherence; rather, they have been selected for their capacity to astound through their bold composition and use of materials. We would surly like to live in all of these dwellings, but we would not have been willing to design them. Perhaps the homes that mirror the Mediterranean tradition and those that adopt the constructional simplicity of the Nordic countries are the coziest and best interpret the family's living desires.When they disregard the most rational functions, in the name of constructivist experimentation or structural and finish innovations, the "continental" designs appear chilly and unrealistic.The second publication, the German translation of a volume printed in New York in 1996, boasts a first chapter of very funny cartoons, expressing the perplexities that many weird, experimental designs can cause in the users. There is a housewife at work, sitting on a chair placed on top of the kitchen table, for that is the only way she can see outside; in fact, it is a ribbon window, running along the top of the wall. Two owners of a vacation home, built to match a sloping site, protest when a group of hikers sets a fire on their terrace, a hanging lawn.Unlike the first book, this only has single-family houses, but it, too, has a wealth of pictures and drawings. The buildings are arranged according to the recent decades in the twentieth century: the 1950s, 1960s, 1970s and 1980-90s. The majority of these houses are in the United States, but two are in Canada, one in Mexico and Peru. On the contrary, for the most part they are based on rationalism or geometric formalism, mirroring the stylistic homogeneousness of modern American eclecticism. Perhaps the photography is more accurate, the explanations more extensive and the graphic design more elaborate than the previous book's. The author, Clifford A. Pearson, is an editor of The Architectural Record *and, like the other authors of the essays (Thomas Hine, Robert Campbell, Suzanne Stephens, Charles Gandee), he writes columns on architecture for United States dailies and magazines. The third volume we have reviewed is entirely different, both contents-wise and graphically. It has no photographs of the works, but it contains sketches of all kinds, plus tables useful to the classification of the single-family house and the fittings required for its design.The stated and addressed theme is the "complex process that, starting with the client's first requests, leads to the completion of a design, to obtaining the necessary permits and to the conclusion at the construction site". The book commences with some considerations on the historic evolution of the single-family house, tackles in-depth the compositional problems and the relationship with the setting. Also, it probes the typological specificness, the organization, configuration and dimensions of the dwelling. Then it grapples with the structural and technological conceptions of the various components.Near the beginning of the publication is an elementary, yet significant geometric illustration by J. N. L. Durand, taken from* Précis des leçons d'architecture; *it depicts the possible combinations of constructional forms for a home. The author, Giorgio Pulcini, is a Rome-based architect who does research at the University of Rome.*

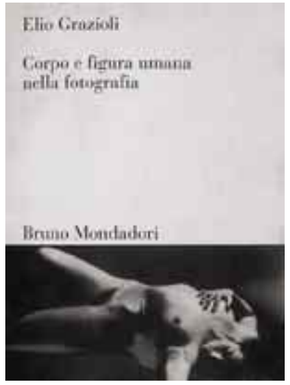


"Corpo e figura umana nella fotografia".

Elio Grazioli.
Bruno Mondadori, Milano, 1998 (pp. 357, L. 38.000)

di Francesco Tacconi La scrittura saggistica sulla fotografia e sulla sua storia, almeno nel nostro Paese, soffre di numerosi vuoti bibliografici, in ragione di un interesse critico che ha stentato negli anni ad affermarsi. I motivi possono essere tanti, non ultimi lo snobismo intellettuale e la sufficienza di fronte a una tecnica espressiva ritenuta a lungo minore, uniti a una buona dose di provincialismo culturale. C'è voluta la micidiale crisi che ha investito il mercato dell'arte contemporanea in questo ultimo decennio perché ci si accorgesse di un dato ineludibile: solo gli artisti che hanno fatto ampio ricorso alle possibilità offerte dal mezzo fotografico si sono stabilmente imposti: Mapplethorpe, Sherman, Serrano, Witkins, Pierre et Gilles, La Chapelle, tanto per citare alcune indiscusse celebrità. I loro lavori sono contesi dai musei di mezzo mondo, facendo fare alla fotografia un salto di qualità sul piano dei meriti ad essa riconosciuti.

Di uno spazio aperto alla riflessione teorica sulla fotografia in Italia si è accorto, per nostra fortuna, Elio Grazioli, docente di Storia dell'Arte moderna e contemporanea presso l'Istituto Europeo per il Design di Milano. Al momento di approntare un suo corso sulla fotografia, egli si è subito reso conto del fatto sciagurato che non esistevano in lingua italiana testi che affrontassero una storia tematica della fotografia relativa alla rappresentazione della figura umana (mentre ve ne erano sicuramente nelle altre lingue) e che, perciò, non rimaneva altra scelta che mettersi alla prova personalmente. Così è nato questo interessante saggio di impianto storiografico che, lungi dal pretendere di essere completo ed esaustivo, vuole offrire – dal 1839, anno al quale si fa comunemente risalire l'invenzione della fotografia, ai giorni nostri – il senso di un percorso attraverso una quantità, altrimenti alluvionale, di immagini ormai storicizzate.



Ecco, dunque, che l'inevitabile selezione di fotografie che fa da necessario corredo e supporto al testo, rendendolo intelligibile anche agli eventuali neofiti dell'argomento, finisce per avere l'evidenza di un punto di vista, di una visione soggettiva, ma non per questo arbitraria, del tema iconografico prescelto. Ciò finisce per essere inaspettatamente un punto di forza del libro di Grazioli, ponendolo in posizione virtualmente dialettica con qualsiasi altra esperienza editoriale che, in futuro, vorrà ripercorrere la stessa avventura intellettuale. Un'occhiata all'indice basterà a rendersi conto del criterio adottato dall'autore per costruire il suo racconto, disseminato di molti interrogativi teorici, lasciati di proposito aperti: dalla ritrattistica ufficiale e stentorea dei primi dagherrotipi alle manipolazioni del corpo operate dagli esponenti – alcuni agghiaccianti – del recente indirizzo postumano, presentare una rassegna diacronica delle principali temperie artistiche e culturali che hanno, nel corso dell'ultimo secolo e mezzo, investito la tecnica fotografica e il suo modo, sempre nuovo e diverso, di rappresentare il corpo.

Rilevo con piacere il recupero di prospettive barthesiane di pensiero in diverse analisi di Grazioli, in particolare alludo alle ancora incandescenti annotazioni de *La camera chiara:* un incunabolo del genere, vista la rarità di merce teorica ruotante attorno alla fotografia. Rimanda, per esempio, ad alcune celebri pagine del libro di Barthes la insistita metafora sul potere mortifero della fotografia, laddove il grande semiologo, con la radicalità a lui consueta, arrivava a definire "ritorno del morto" quel *quid* di vagamente spaventoso che c'è in ogni fotografia. E' con il conforto di questo viatico teorico che Grazioli approccia una delle immagini più famose e, ormai pare inutilmente, controverse del nostro secolo: la *Morte di un soldato repubblicano* (1936) di Robert Capa, diventata il simbolo stesso, l'icona, della guerra di Spagna. "Essa è la realizzazione perfetta del concetto di istantanea applicato alla morte e alla guerra: presa nell'esatto momento in cui il proiettile colpisce e uccide il soldato e di una precisione inimmaginabile... Precisione dell'arma, cui di nuovo la fotografia finisce con l'essere assimilabile: ogni fotografia in fondo manda l'oggetto ripreso nel regno del non più, dell'assenza, delle tenebre: morto per essere stato visto, per essere stato fotografato. Colpo di fucile e sparo della macchina fotografica si identificano" (p.187).

Uno dei capitoli centrali – forse il più bello del libro – è quello dedicato alla rappresentazione della figura umana in una situazione di guerra: il corpo tragico, appunto, come lo chiama puntualmente Grazioli. Qui interrogarsi sul senso del fotografare significa interrogarsi sulla possibilità di guardare in faccia l'orrore, sul dilemma della rappresentabilità stessa della morte: riserva che, nel caso di grandi fotoreporter (Capa, Rodger, Miller, McCullin), si scioglie subito davanti all'imperativo etico della testimonianza. Un consiglio per i lettori: prima di affrontare la stimolante scrittura saggistica di Elio Grazioli, provino a scorrere in rapida successione le immagini del libro per avere un'idea di tutte le mutazioni ideologiche e culturali, di tutti i rinnovati orientamenti del gusto, di tutte le implicazioni soggettive e dei continui cambiamenti di prospettiva che hanno investito, negli anni, la modalità occidentale di vedere e intendere il corpo: ovvero tutta quella storia visiva contenuta tra gli irrigidimenti delle prime messe in posa e le audaci incursioni fotografiche di Alfred Stieglitz sul corpo amato della pittrice e compagna Georgia O' Keefe. Non mancano in queste pagine altri corpi desiderabili, disponibili, sia maschili che femminili, che sembrano sfuggire alla sterile diatriba tra erotismo e pornografia: corpi sontuosi regalatici dal surrealismo e dal modernismo americano o anche dalla fotografia celebrativa dei regimi totalitari; ma anche corpi deformi, martoriati, mutilati, alienati, sofferenti, assassinati, offesi dalla guerra, dalla droga e dalla malattia; fino ad arrivare al corpo postmoderno, costruito, manipolato, artificiale, edulcorato, più virtuale che reale, come nelle tavole luccicanti di Pierrre et Gilles o, al contrario decostruito, frammentato, disarticolato o parodistico come nei set fotografici di Cindy Sherman. In ogni caso, solo e sempre simulacri deprivati di qualsiasi pretesa psicologica, look che tutti possono provarsi a imitare. La carrellata storiografica di Grazioli termina con alcune considerazioni sulla corrente artistica internazionale del Post-human (Witkins, Serrano, Aziz+Cucher, Orlan). "Questa postmoderna è l'era del postumano, del dopo l'umano, il corpo non è più proprio, individuale, singolare, può essere non solo vestito da altri panni, ma modificato esso stesso, cambiato, ricostruito, innestato di parti meccaniche, presto ibernato, duplicato, clonato". Su queste inquietanti allusioni alla possibilità, con l'ausilio delle biotecnologie, di costruirci un altro corpo dalle funzionalità imprevedibili il libro si chiude, lasciandoci molto cogitabondi sull'unico corpo a cui è stato affidato il nostro transito terreno.

Robert Doisneau, *Senza titolo,* 1935. *Robert Doisneau,* Untitled, *1935.*

Essays on photography and its history have numerous bibliographic gaps, at least in our country, for over the years critical interest has had trouble asserting itself. There may be heaps of reasons, among which rank high intellectual snobbery and looking down at an expressive technique that has for long been treated as secondary. Also, there is a good deal of cultural provincialism. It took the awful crisis in the contemporary art market of the past decade to make one aware of an ineluctable fact: only those artists who have relied greatly on the potential of photography have always sold well: Mapplethorpe, Sherman, Serrano, Witkins, Pierre et Gilles, plus La Chapelle, just to name a few authentic celebrities. The museums of half the world fight over their works, causing photography to make a qualitative leap in its recognized merits.

Luckily, Elio Grazioli, professor of Modern and Contemporary Art History at Milan's European Design Institute, became cognizant of the opening for theoretical pondering on photography in Italy. When he was preparing the syllabus for one of his photography courses, he immediately found out that, unfortunately, that there are no Italian-language textbooks that tackle the history of photographic representation of the human figure (yet there surely are in other languages). So the only thing to do was author one himself. This explains the birth of this engrossing historic essay; far from pretending to be complete and exhaustive, it seeks to offer from 1839 (when it is generally recognized that photography was invented) to the present a path along mountains of now historicized images.

Therefore, the pictures illustrating the essay, making it comprehensible to even absolute beginners on the topic, ends up by offering a point of view, a subjective vision of the chosen subject. Yet it is not an arbitrary one. Unexpectedly, this ends up be being one of the strengths of Grazioli's publication, placing it in a virtually dialectical position to any other future book that opts for the same intellectual adventure. A glance at the table of contents suffices to grasp the criteria adopted by the writer to construct his tale; it is scattered with a host of theoretical questions, purposely left unanswered: from the stentorian official portraits of the early daguerreotypes to the (some appalling) manipulations of the body performed by the exponents of the recent Post-human trend, he presents a diachronic review of the principle artistic and cultural impacts over the last century and a half. Under their influence, photographic technique has always had a fresh and different way of representing the body.

It is a pleasure to note the comeback of Barthesian thought perspectives in several of Grazioli's analyses; in particular, I have in mind the still burning comments on "The Light Room," an incunabulum of the kind, in view of the rarity of theoretical writings concerning photography. For instance, the insistent metaphor on the lethal power of photography recalls some famed pages in Barthes' book where the great semiotician, with his accustomed radicalness, went so far as calling the "return of the dead" that quid of vaguely frightening found in every photo. With the assistance of the theory Grazioli approaches one of the most renowned and (at last, it seems senseless) controversial pictures of our century: "Death Of A Republican Soldier" (1936) by Robert Capa, which has become the very symbol of the Spanish Civil War. "It is the perfect realization of the concept of snapshot applied to death and war: taken at the exact moment when the bullet strikes and kills the soldier and it is incredibly precise... The weapon is precise, and once again photography ends up by being comparable: actually, each picture sends the object rendered into the reign of the no more, absence and darkness. It died since it was seen and photographed. The rifle shot and the shot fired by the camera are the same." (p. 187) One of the central chapters, maybe the most beautiful in the publication, is the one devoted to the representation of the human body in war: what Grazioli sharply calls the tragic body. Here wondering about the sense of photographing means wondering about the possibility of looking horror in the face, on the dilemma of the representability of death itself; in the case of great photojournalists (Capa, Rodger, Miller and McCullin) this hesitation vanishes immediately in front of the ethical imperative of bringing evidence. We have a suggestion for the readers: before reading Elio Grazioli's stimulating writing, try leafing quickly through the book, glancing at all the images in order to have a idea of all the cultural and ideological changes and all the renewed taste trends, plus all the subjective implications and the ever-new viewpoints that, over time, have influenced the West's way of looking at and conceiving the body. That is, all that visual history spanned between the first rigid poses and Alfred Stieglitz's audacious shots of the loved body of his companion, Georgia O'Keefe, the painter.

These pages also contain other desirable, available bodies, both male and female, which seem to escape from the sterile diatribe between erotism and pornography. There are sumptuous bodies provided by Surrealism and American modernism, besides the celebrative photography of the totalitarian regimes. Yet there also are deformed, tortured, mutilated, suffering and assassinated bodies, ravaged by war, drugs or illness. Lastly, there is the Postmodern body, built, manipulated, artificial and sugary, more virtual than real, as in Pierre et Gilles glossy pictures. Or, at times, it is deconstructed, fragmented, disjointed or a parody, as in Cindy Sherman's photographic sets. In any case, they only are imitations without any psychological justification, a look that everyone can try to imitate. Grazioli terminates his historic overview with some considerations on the Post-human international artistic school (Witkins, Serrano, Aziz+Cucher and Orlan). "The Postmodern age is the era of the post-human; the body no longer is your own or individual; besides being dressed in other clothes, can be changed, reconstructed, fitted with mechanical parts, and soon it will be hibernated, duplicated and cloned."The book ends with this upsetting allusions to the possibility to utilize biotechnology to build ourselves another body, with unpredictable functions. It leaves with much to cogitate on the only body responsible for our earthly transit.

"La bicicletta ed altre innovazioni".

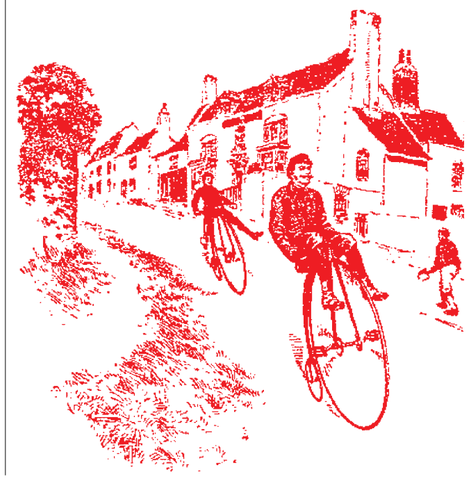
Wiebe E. Bijker.
Mc Graw-Hill Libri Italia, Milano, 1998 (pp. 336, Lit 44.000).

di Lorenzo Cannavale Wiebe E. Bijker, docente di Tecnologia e Società presso l'Università di Limburg in Olanda, è uno dei fondatori del movimento STS (scienza, tecnologia e società) che dagli anni Sessanta si propone di approfondire i rapporti e l'integrazione tra queste discipline nella genesi dell'innovazione.

Ci si occupa qui di tre case studies: la bicicletta, la bakelite, la lampada a fluorescenza. E dei contesti sociotecnologici nei quali tali case studies si sono sviluppati valutando diversi aspetti: il periodo al quale risale l'invenzione, la disciplina tecnica o scientifica di riferimento, il contesto industriale, il mercato per il quale è stata concepita, il suo processo inventivo, il carattere del prodotto.

Le tre innovazioni abbracciano gran parte del periodo successivo alla seconda rivoluzione industriale: la bicicletta copre gli anni 1860-1890, la bakelite gli anni 1880-1920, la lampada a fluorescenza gli anni 1930-1945. I casi si differenziano anche nel background tecnologico: meccanico per la bicicletta, chimico per la bakelite ed elettrico per la lampada a fluorescenza, così come nel contesto industriale. La bicicletta mirava esclusivamente al mercato di consumo, la bakelite al mercato industriale e la lampada a fluorescenza a entrambi. Ancora: bicicletta e lampada sono innovazioni di prodotto mentre la bakelite è principalmente un'innovazione di processo industriale. Tra i molti temi sollevati dalla analisi dei processi evolutivi spicca, nel caso della bicicletta, quello della "deviazione evolutiva": gli elementi tecnici occorrenti per trasformare il primo biciclo in bicicletta erano già noti dai tempi di Leonardo da Vinci (*Codex Atlanticus,* f, 133 verso), come mai allora trascorsero più di cinquant'anni di biciclo a ruota alta prima di arrivare alla comparsa della trasmissione a catena?

Ciclista con le gambe sopra il manubrio, nell'andatura in discesa.
Cyclist with his legs over the handlebars, going dowhill.



Leo Baekeland creò il primo materiale veramente sintetico sviluppando molte delle applicazioni che avrebbero portato alla plastica. Baekeland era un elettrochimico belga e giunse alla sua rivoluzionaria scoperta una volta a contatto con la tradizione ingegneristica degli Stati Uniti a dimostrare come i casi di creatività personale siano ricollegabili a interazioni sociali e processi culturali di più ampia portata. Le tecnologie poi sono create dai tecnici, diffuse dagli esperti di marketing che fanno conoscere i nuovi prodotti a loro volta modificati dalla risposta dei consumatori in una catena determinata non solo dalle strutture sociali e dai rapporti di potere ma anche dalla fantasia e dalla partecipazione emotiva degli individui. Il collegamento tra i piccoli case studies e le macrostrutture a essi connesse comporta domande sulla struttura interna delle tecnologie ma anche sulla politica della tecnologia: in quale modo gli artefatti tecnologici diventano strumenti di potere? E in che maniera i rapporti di potere si manifestano in artefatti tecnologici ?

Esemplare è il caso della lampada a fluorescenza, di come la sua nascita sia stata condizionata dai rapporti di potere tra la General Electric e le aziende elettriche e di come a sua volta essa abbia influito nell'evoluzione di tali rapporti. Il volume muove continuamente tra i due livelli di lettura: quello tecnico-scientifico-formale, come quando si prende in considerazione il particolare design arrotondato degli oggetti in bakelite il cui imprinting è dovuto in prima battuta a motivazioni squisitamente tecniche, e quello socio-culturale a dimostrare come quegli stessi oggetti divennero rapidamente uno *status* proprio grazie allo stile. Il saggio finale sulla politica del cambiamento sociotecnologico definisce una nuova classe di soggetti: gli ensembles sociotecnologici e pone la questione di come una politica della tecnologia possa concorrere all'affermazione di modi istituzionali e culturali atti a garantire la natura democratica della cultura tecnologica.

*Wiebe E. Bijker, Professor of Technology and Society at the University of Limburg, The Netherlands, is one of the founders of the STS movement (Science, Technology and Society). Since the 1960s its goal has been to study the relations between these disciplines and integrate them in the genesis of innovation. Here three case studies are addressed: the bicycle, Bakelite and the fluorescent lamp, including the sociotechnological contexts in which they developed. Various facets are evaluated, such as the period in which the invention took place, the relevant technical or scientific discipline, the industrial context, the market for which the object was conceived, the process of its invention and its nature. The three pioneering artifacts spanned much of the period following the second industrial revolution: the bicycle ran from 1860-1890, Bakelite's heyday was 1880-1920, while the fluorescent lamp covered 1930-1945. The three cases also provide differing technological backgrounds: mechanical for the cycle, chemical for Bakelite and electrical for fluorescent lamps. Likewise, the industrial context was different, ranging from the small blacksmith's shop to mass-production. The bicycle aimed solely at the consumer market, Bakelite was targeted at industry, whereas the fluorescent lamp sought both. Moreover, the bicycle and lamp are product innovations, while Bakelite is chiefly an industrial process innovation. Of the many issues raised by the analysis of the evolution processes in the case of the bicycle the "evolutionary deviation" was an outstanding attribute: the technical elements needed to transform the first velocipede into a bicycle were known as far back as Leonardo da Vinci (*Codex Atlanticus, *f, 133 back). So how come it took over fifty years of high-wheeled bicycle before the chain transmission appeared? Leo Baekeland create the first truly synthetic material, developing many of the applications that were to lead to plastics. Baekeland was a Belgian electrochemist who attainted his revolutionary discovery once he had known the engineering tradition of the United States. This shows that cases of personal creativity are linked to broader social interactions and cultural processes. The technologies are created by the technicians and then disseminated by the marketing experts who make the novel products known. In turn, they are modified by the consumers' response in a chain reaction determined by the social structures, the power relationships and by the imagination and emotional participation of the individuals, too.The ties between the small case studies and the related macrostructures engender questions on the internal structure of technologies and technology policies: how do technological artifacts become tools of power? And how do power relationships exhibit themselves in technological artifacts? The fluorescent lamp is exemplary; in fact, its birth was influenced by the relative strength of General Electric and the power companies and it, in turn, impacted these relations.The book moves constantly between two levels. One is technical, scientific and formal, like when it examines the particular rounded design of Bakelite objects whose imprinting is due, primarily, to purely technical reasons. The other level is sociocultural, showing that the same objects rapidly gained their own status thanks to their very style. The closing essay on the policy of sociotechnological change defines a new group: the sociotechnological units and ponders how a technology policy can help the assertion of institutional and cultural ways suitable to guarantee the democratic nature of technological culture.*

"Il secolo della borghesia".

Cesare de Seta.
Utet, Torino, 1999
(voll. I-II, pp. 574).

Richard Norman Shaw, *Prospetto di magazzini e locanda.* Bedford Park, 1880.
Richard Norman Shaw, Elevation of storehouse and inn. *Bedford Park, 1880.*

di Laura Mosconi Nella sua apparente compattezza e ampiezza di ramificazioni, il XIX secolo ha innescato al suo interno una doppia esplosione, determinata da un'incalzante euforia di modernità e da un'endogena incubazione di misconoscimento prima e negazione poi, del credo 'positivista' e dei valori da esso scaturiti, sino a sbocciare con veemenza nel primi anni del Novecento. In un primo tempo viene attuato il disancoramento da un passato ancora recente eppure già obsoleto rispetto alle multiformi innovazioni e aperture degli ingranaggi economici e socioculturali. Successivamente, l'accelerazione imposta ed estesa a ogni aspetto della vita, diffonde i germi del dissenso, sino a corrodere quei principi poi scardinati dall'intransigenza delle avanguardie. La modernità nella sua contraddittoria duplicità, destinata a sgretolare e a parcellizzare il tutto in una miriade di corpuscoli dilaniati dalla controparte delle cose e dalle inquietudini dell'animo ha nell'800 la sua origine, il suo sviluppo e il suo inesorabile declino, entro una costante ambiguità di fondo. Ripercorrere per intero queste vicende nel campo delle arti implica capacità di sintesi, attitudine al confronto e un'efficace scelta di metodo. Sotto quest'ultimo aspetto *Il secolo della borghesia,* nella sua impostazione complessiva adotta il più indiscutibile dei criteri della "scuola di Vienna", quello fondato sull'osservazione diretta dell'opera d'arte e sul primato di una tattilità visiva rispetto a quello teorico e mentale. Difatti il contatto "non mediato" tra occhio e 'capolavoro' precede in queste pagine ogni forma di astrazione concettuale e di linguaggio speculativo volto a occultare la comprensione dell'arte, velando il suo significato al vasto pubblico. Contro una storia dell'arte per "non vedenti" De Seta adotta il principio divulgativo dell'arte, fondato su un'efficace qualità descrittiva, mediante una capillare didattica della conoscenza. Sviluppando "un racconto di immagini raccontate", integrato da un apparato fotografico dell'epoca, che in questo frangente assume la valenza di apprezzabile documento di verifica storica. Il tono scorrevole e discorsivo, sommato alla chiarezza espositiva completa e qualifica l'intento di questo lavoro, quale supporto strutturale di ulteriori approfondimenti e agile volume di consultazione e veicolazione contenutistica. Così il taglio monografico integrato a un'analisi per temi e generi dichiara nelle sue reciprocità un confronto poliedrico tra autori e problematiche a essi correlati. Arte, arti applicate, fotografia, esposizioni universali, salon, evoluzioni urbanistiche e relazioni letterarie, risvolti legati all'industrializzazione e contaminazioni culturali extraeuropee, sono tutti argomenti che trattati nella loro molteplicità danno coesione e articolazione all'insieme. In una parola sono l'attenzione al contesto, all' evoluzione e alle manifestazioni artistiche in esso insite che qualificano questo lavoro. Incluso l'aspetto tecnico-funzionale, il rapporto con le istituzioni pubbliche mediante concorsi e istituzione di premi, il mercato e le richieste da parte dei privati di opere d'arte. Tra le arti figurative, nella rosa di nomi noti, inclusa la ripresa di uno specifico accostamento titolo-immagine déjà-vu, appaiono risvolti inconsueti di opere e artisti quali i dipinti simbolico-sensuali di Paul Delaroche, l'orientalismo dei quadri di Jean-Léon Gérôme, gli acquerelli di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. La specificità di questo studio consiste tuttavia nell'importanza data a quella trama ambientale tecnica, architettonica e industriale di contenimento pittorico e scultoreo, quale alveo primario dell'arte. Di qui l'importanza riservata al mecenatismo, al collezionismo e a tutte le iniziative volte a diffondere e a promuovere la conoscenza delle opere, inclusi nuovi poli di conservazione. All'ambito architettonico e al suo sviluppo sono infine dedicate ricche pagine come nel caso del Gothic Revival intercalato al fenomeno dei preraffaelliti, mentre due interessanti capitoli sono riservati al design nell'800 e al fenomeno delle esposizioni.

In its apparent compactness and breadth of ramifications, the nineteenth century triggered two explosions within itself; they were caused by a rising euphoria of modernity and an endogenous incubation of misunderstanding first, and then the negation of the "positivist" creed and the values that sprung from it. They blossomed vehemently in the early twentieth century. At first, there was a detachment from a still recent past yet already obsolete compared to the multifarious innovations and openings of the economic and socio-cultural mechanisms. Subsequently, the acceleration imposed and extended to every facet of life spread the germs of dissension, until it corroded the principles that were to be upset by the intransigence of the avant-garde. Modernity has a contradictory nature, destined to crumble and break up the whole into countless tiny bodies split by the difference of things and unease of the soul that originated in the nineteenth century. Its development and inexorable decline took place, within a constant fundamental ambiguity. Retracing all of these events in the fine arts calls for conciseness, skill at comparison and the choice of an effective method. From this last point of view, Il secolo della borghesia employs the most solid general approach of the Vienna school, based on the direct observation of the artwork and the primacy of a visual touch over the theoretical and mental side. In fact, the direct contact between the eye and the masterpiece in this book takes precedence over every form of conceptual abstraction and speculative language aimed to hide the comprehension of art, veiling its meaning from the public at large. Instead of an art history for the blind, de Seta follows the principle of popularizing art, grounded on an efficacious descriptive quality, by means of teaching knowledge. By developing an "account of narrated images," complemented with period photography, this becomes an appreciable document of historic verification. The fluent, conversational style, plus the total, qualified clarity of the explanations, make this publication (as intended) a suitable tool for further investigations and an easy-to-consult book. The monographic approach, blended with an analysis by themes and kinds declares a many-sided relationship between the authors and the related problems. The fine arts, the applied arts, photography, universal exhibitions, exhibits, town-planning developments and literary relations, industrialization and non-European influences are all topics treated. Their multitude makes the whole coherent and complex. In a word, it is the attention to the context, the evolution and the artistic manifestations inherent in it that make this work valuable. And this includes the technical-functional aspect, the relationship to the public institutions by means of competitions and prizes, the market and the demand by private individuals for works of art. Among the figurative arts, amid the renowned names, including a specific juxtaposition of title and déjà-vu image, appear unusual works and artists, such as the symbolic-sensual paintings of Paul Delaroche, the Orientalism of the paintings of Jean-Léon Gérôme and the watercolors of Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Yet the specific nature of this study consists in the importance given to the technical, architectural and industrial environment, containing painting and sculpture, as the primary source of art. Hence the importance given to the patrons of the arts, collectors and a whole series of side initiatives that seek to spread and promote the knowledge of the works, including the new museums. Lastly, architecture and its development receives fine pages, like the text on the Gothic Revival, interspersed with the Pre-Rafaelites, while two fascinating chapters are devoted to nineteenth-century design and the expositions.

RASSEGNA

Furniture for offices

Mobili per ufficio

L'immagine di apertura di questo servizio è dedicata a «Timor», calendario in makrolon e PVC (17x9x16H cm), disegnato da Enzo Mari per Danese, oggetto che già ebbe la copertina di *Domus* n. 458, gennaio 1968. Danese ora è un marchio Alias.
The image that opens this feature is dedicated to «Timor», a calendar in mabrolon and PVC (17x9x16H cm), designed by Enzo Mari for Danese, an item that appeared on the cover of the January 1968 issue of Domus, *no. 458. Danese is now an Alias trademark.*

Alias via dei Videtti 2, 24064 Grumello del Monte, Bergamo
tel. 035.44.20.240, fax 035.44.20.996.

Mobili per ufficio

Una rapida carrellata sull'attuale produzione di mobili per ufficio ripropone una domanda più volte posta: ha ancora senso parlare di arredi costruiti esclusivamente per questa specifica destinazione? E, in termini più generali, come sarà l'ufficio di domani, ammesso che esista ancora in futuro un luogo definibile come tale? Tra le nuove forme di lavoro che gli esperti tentano di delineare (nelle quali gli aspetti creativi e la comunicazione avranno un ruolo predominante rispetto a quelli amministrativi), si fanno strada l'ufficio virtuale (imprese per forme di collaborazione temporanea, dislocate in sedi diverse ma collegate on line) e l'ufficio frattale (unità aziendali in grado di svolgere mansioni lavorative e imprenditoriali in modo pressoché autonomo), mentre cresce il lavoro a distanza, già realtà concreta in molti Paesi: esso comporta anche l'ipotesi dell'ufficio satellite, vale a dire una filiale dell'impresa situata vicino all'abitazione dei collaboratori. Comunque si vogliano definire i futuri scenari, i mobili destinati ai nuovi schemi organizzativi dovranno possedere soprattutto flessibilità e mobilità, sia che siano inseriti in veri ambienti di lavoro sia che si mischino agli arredi domestici. In mancanza di precise destinazioni, la natura ibrida sarà vincente. Per ora tutto questo sembra riassumersi nell'imperativo: "Rendiamo ogni cosa mobile!" (sono su ruote non solo tavoli, carrelli, pannelli, contenitori… ma anche intere postazioni di lavoro). In questo modo si può modificare lo spazio al variare delle esigenze, anche nel corso della stessa giornata. La necessità di condividere le scrivanie (desk sharing) ha fatto nascere nuove tipologie di arredi, come il personal caddy, contenitore su ruote nel quale il collaboratore saltuario (quello che divide con altri la scrivania) conserva i propri documenti e attrezzi; il lavoro a distanza ha generato il carrello portacomputer come arredo domestico; l'approccio informale e i consigli medici si sono tradotti in tavoli ad altezza variabile e sedili/sgabelli per lavorare in piedi… e via elencando, secondo quanto le pagine che seguono esemplificano. L'ufficio è mobile ma forse diventerà nomade, quando apparecchi handy e laptop (con accesso a Internet), rendendo possibile il lavoro in ogni luogo, faranno della scrivania un semplice tavolo intorno al quale scambiarsi pareri e impostare strategie, magari mangiando. M.C.T.

Furniture for offices

A rapid running shot of what is currently being produced in the way of furniture for offices is again bringing up a question that has been asked many times. Does it still make sense to talk about furnishings made exclusively for this venue in particular? In more general terms, what will tomorrow's office be like? Forging ahead among new forms of work that experts are trying to rough out for us, is the virtual office, where creation and communication will play roles that overshadow purely administrative ones. Also making headway is the fragmented office – corporate units capable of carrying out their task and entrepreneurial missions in a near-autonomous way – while remote work, already present in many countries, is growing at an impressive rate. It has brought with it the working hypothesis of a satellite office, which means a branch of the company situated near the homes of its collaborators. At all events, there is a yearning to lay out future scenarios, and the furniture that will populate the new organizational schemes will have to be quintessentially flexible and movable, whether it be included in work environments or mixed in with home decors. In the absence of a precise destination, the hybrid nature of the item being offered will win out over every other consideration. The catch phrase for now would seem to be "Keep it moving" (on wheels, not only for tables, trolleys, panels and case pieces, but also entire workstations). It's the only way space can be modified to fit changes in needs, even in the course of a day. The necessity that has arisen for desk sharing has birthed new typologies of furnishings, like the personal caddy, a case piece on casters, in which the temporary collaborator – the desk sharer – keeps his own documents and tools. Remote work has made computer trolley a cherished member of the household. Informal approaches and medical advice have been translated into height-adjustable tables and chairs/stools for working in a standing position… and so on, as a perusal of the following pages will confirm. The office is changeable but may turn into a nomad, when handy and laptop units, with access to Internet, will make it possible to work anywhere. The desk will become a simple table, around which opinions will be exchanged and strategies mapped out, probably while the strategists are eating!

Compact

La collezione «Compact» comprende tre mobili di dimensioni differenti – «Mini» (60x55x80H cm), «Midi» (110x60x80H cm), e «Maxi» (135x60x80H cm) – ognuno dei quali compatta le attrezzature necessarie a lavorare in casa o in ufficio. Non solo il computer e gli apparecchi a esso collegati, ma anche tavolo, sedia, cassettiera, tavolino portastampante, contenitore porta Cd... Concepiti come volumi astratti, aggregabili tra loro e montati su ruote, i tre modelli «Compact» sono caratterizzati dall'attento studio dimensionale ma soprattutto dalla ricchezza espressiva dei loro spazi interni, che si rivelano quando le 'scatole' vengono aperte. In posizione di riposo, solo lo schermo rimane a vista ma anche questo, sempre più piatto, presto sparirà. I mobili sono realizzati in legno laccato o in essenza naturale; gli accessori interni sono in acciaio verniciato e in multistrato di betulla. «Compact» si abbina ai tavoli e ai contenitori della collezione «Quant», disegnata dagli stessi progettisti.

Compact

The «Compact» collection embraces three furniture pieces of different dimensions – «Mini» (60x55x80H cm), «Midi» (110x60x80H cm) and «Maxi» (135x60x80H cm) – each of which packs in the tools necessary for working at either home or office. Not only computers and the paraphernalia that goes with them, but also table, chair, drawer pedestal, printer end table, Cd rack... Conceived as abstract volumes, which can be clustered and mounted on wheels, the three «Compact» models are characterized by painstaking dimensional research but above all by the expressive richness of their interior spaces, which are revealed when the 'boxes' are opened. When not working, the screen is the only thing you can see, but this too, which is getting ever flatter, will soon vanish. Furniture is made of natural or lacquered wood. Internal accessories are in painted steel and birch plywood. «Compact» combines with tables and case pieces from the «Quant» collection, designed by the same designers.

Dante Donegani e Giovanni Lauda
Progettisti *Designers*
RADICE
Via Kennedy 22, Figino Serenza (Como)
031.78.01.46 **F** 031.78.02.89

Solenoids

A metà strada tra un secrétaire e un armadio, «Solenoids» contiene tutte le attrezzature di una workstation, senza rinunciare alle caratteristiche proprie di un mobile. Quando è chiuso, ha dimensioni contenute e un volume ben proporzionato; aperto, rivela la sua doppia natura, mettendo a disposizione personal computer, attrezzature, accessori, documenti e tutto quanto serve a lavorare in casa o in ufficio.

Solenoids

Halfway between a writing desk and a cabinet, «Solenoids» encompass all the equipment you find in a workstation, without sacrificing the beauty of a fine furniture piece. When closed, its dimensions are small and volume is exquisitely proportioned. When open, its split personality comes to the fore, putting personal computer, equipment, accessories, documents and whatever you need to work at home or office at your disposal.

Piero Lissoni Progettista *Designer*
IREN
Via Ombrone 2, 20031 Cesano Maderno (Milano)
0362.52.49.68 **F** 0362.50.58.49

FOTO HANS HANSEN/VITRA

The Rollers: Nick

La serie «The Rollers» comprende pratici carrelli multifunzionali, montati su ruote molto scorrevoli, dotati di ripiani, vassoi e cestini intercambiabili. La struttura dei carrelli è realizzata in tubo di acciaio (Ø 18 cm) con finizione a polveri termoindurenti colore alluminio più polvere protettiva trasparente; le ruote sono pivottanti (Ø 8 cm); ripiani e cestini sono in lamiera di acciaio trattata con polveri termoindurenti colore alluminio più trasparente oppure blu notte metallizzato; i vassoi sono in polistirolo nero o in metacrilato bianco opalescente. «Nick» è il modello pensato per il computer.

The Rollers; Nick

The «The Rollers» series includes practical multipurpose trolleys, mounted on smooth-rolling wheels, and equipped with shelves, trays and interchangeable baskets. The structure of the trolleys is made of steel tubing (Ø 18 cm) finished with an aluminum-coloured heat-setting spray plus a transparent protective spray. Wheels are the spinning type (Ø 8 cm). Shelves and baskets are in steel plate treated with an aluminum-coloured heat-setting spray plus a transparent or metalized midnight blue spray. Trays are in black polystyrene or opalescent white metacrylate. «Nick» is the model that was dreamed up for the computer.

D'Urbino, Lomazzi Progettisti *Designers*
ZERODISEGNO - MARCHIO DI QUATTROCCHIO
Via Isonzo 51, 15100 Alessandria
0131.44.53.61 **F** 0131.68.745
E-mail: info@zerodisegno.it
http: //www.zerodisegno.it

Sim - .03

Il modello di riferimento di «Sim» è senza dubbio la sedia «GF 40/4», disegnata da David Rowland negli anni Sessanta, una sedia di grande successo che è divenuta un archetipo per le sedute impilabili (basamento a slitta, struttura in tondino di acciaio, sedile e schienale separati, impilabilità in spazi ridotti). Il progetto di Jasper Morrison affina questa tipologia, dando alla sedia più leggerezza attraverso l'adozione del materiale sintetico per sedile e schienale; inoltre, lo schienale deformabile segue i movimenti della schiena sostenendola in modo corretto, garantendo così una seduta più confortevole. Nelle parti in metallo, la saldatura è stata sostituita da punti di brasatura.
Che la semplicità non banale sia difficile da raggiungere è dimostrato anche da «.03», un progetto iniziato nel 1995 il cui risultato è una sedia che, senza rinunciare all'essenzialità stilistica di Van Maarten, possiede tutte le caratteristiche tecniche di un prodotto industriale. La scocca in poliuretano espanso, inserita fra i profili laterali, è dotata di un dispositivo a molle integrato che consente l'inclinazione dello schienale e il suo ritorno automatico nella posizione originaria. La sedia è disponibile anche con braccioli.

Sim - .03

The pace-setting model of «Sim» is undoubtedly its «GF 40/4», designed by David Rowland in the Sixties, a highly successful chair that has become an archetype for stackable chairs (sled base, structure in steel rod, separate seat and back, stackable in cramped spaces). The design by Jasper Morrison has honed this typology, making the seat lighter by using a synthetic material for both seat and back. Furthermore, the deformable back follows the movements of the sitter's back by supporting it properly, thus guaranteeing him of a far more comfortable computer session.
The fact that making it simple without making it trite is not easy is proven by «.03», a project started in 1995, whose result was a chair that has all the technical features of an industrial product without cold-shouldering Van Maarten's stylistic essentialness. The shell in polyurethane foam, slipped in between side profiles, comes equipped with a built-in spring device that allows the back to tilt and then automatically return to its original position. The chair is also available with arms.

Jasper Morrison (Sim)
Maarten Van Severen (.03) Progettisti *Designers*
VITRA INTERNATIONAL
Klünenfeldstraße 22, CH-4127 Birsfelden
+41-61 - 37.70.000 **F** +41-61 - 37.71.510
E-mail: info@vitra.com **http:** //www.vitra.com

Bulgarelli & Ciganda (BoxSet)
Dante Benini (Egg chair) Progettisti *Designers*
ICF
Via Cassanese 108, 20060 Vignate (Milano)
02.95.08.031 **F** 02.95.36.40.12

BoxSet - Egg chair
Disponibile in differenti altezze, «BoxSet» può essere attrezzato come una postazione di lavoro completa oppure come semplice portacomputer. I vari moduli – piani di lavoro, raccoglitori, display ecc. – sono agganciati a una struttura in alluminio estruso e protetti sul retro da uno schermo in cristallo. «BoxSet» può essere modificato e spostato (è dotato di ruote e maniglione). La sedia «Egg chair» ha schienale in multistrato con finitura in betulla o wengè oppure imbottito, sedile con struttura in alluminio e imbottitura anatomica. È dotata di meccanismo di oscillazione schienale-sedile a intensità variabile.

BoxSet - Egg chair
Available in different heights, «BoxSet» can be equipped as a complete workstation or simple computer stand. The various modules – work tops, collectors, displays etc. – are hooked up to a structure in aluminum extrusion and protected at the back by a plate glass screen. «BoxSet» can be modified and moved (it comes equipped with wheels and pull handle). The «Egg chair» has a back in plywood with a birchwood, wengé or upholstered finish, and a seat with a structure in aluminum and anatomical upholstery. Is equipped with a variable-intensity back-seat oscillating mechanism.

Worktre
Meno di un metro cubo per una postazione di lavoro funzionale, piacevole e robusta (struttura in acciaio verniciato e piani in legno naturale): ecco il concetto cui si ispira «Worktre», modulo base di una serie di supporti per il computer destinata a svilupparsi in più modelli. Anche in questo caso la destinazione può essere sia professionale sia domestica (o scolastica).

Worktre
Less than a cubic meter for a functional workstation that's sturdy but also good to look at (structure in painted steel and tops in natural wood). This is the concept that inspired «Worktre», a base module for a series of supports for a computer that is bound to develop into several models. In this case too, it is ideal for professional, school or home use.

BIEFFEPLAST - BIEFFE DI BRUNO FERRARESE
Via Pelosa 78, 35030 Caselle di Selvazzano (PD)
049.87.30.111 **F** 049.63.53.23
E-mail: bieffe@bieffeplast.com
http://www.bieffeplast.com

Sedus no limits - Sedus smile
Studiato appositamente per favorire la comunicazione nell'ambito di incontri e riunioni (un aspetto sempre più rilevante del normale lavoro d'ufficio), ma ugualmente idoneo all'ufficio di tipo più tradizionale, «Sedus no limits» è un sistema integrato che consente uno sfruttamento ottimale dello spazio, con configurazioni molto flessibili, modificabili "senza limiti". Gli arredi (personal desk, tavoli, sedie, accessori, pannelli magnetici ecc.) possono essere infatti riconfigurati in maniera razionale e semplice per adattarli ai più svariati processi lavorativi. Anche «Sedus smile» nasce per dare risposta all'esigenza di lavorare in maniera più pratica e disinvolta. La sua natura ibrida (metà sedia, metà sgabello) permette all'occupante di assumere tante posizioni, a seconda delle circostanze: seduto, appoggiato, praticamente in piedi.

Sedus no limits - Sedus smile
Researched to favour communication in the area of meetings and conferences (an ever more important aspect of everyday office routine), but just as suitable for traditional type offices, «Sedus no limits» is an integrated system that allows optimal exploitation of space, no matter how small, with highly flexible configurations that can be modified "with no limits". Furnishings (personal desk, tables, chairs, accessories, magnetic panels etc.) can actually be re-configured in a rational and simple way to adapt them to any of the most widely varied work processes.
«Sedus smile» was born to respond to today's need to work in a more practical, free and easy manner. Its hybrid nature (half chair, half stool) allows the occupant to assume a host of different positions, in line with the circumstances – seated, leaning or virtually standing up.

Prof. Wulf Schneider & Partner (Sedus no limits)
Emil Loher (Sedus smile) Progettisti *Designers*
®SEDUS - SEDUS STOLL
Brückenstraße 15, D-79761 Waldshut (Germania)
+49-7751 - 840 **F** +49-7751 - 84.310
E-mail: sedus@sedus.de **http:** www.sedus.com
IN ITALIA: SEDUS STOLL ITALIA
Via Giotto 20/22, 22075 Lurate Caccivio (Como)
031.49.41.11 **F** 031.39.01.07
http ://www.sedus.it

Per Øie Progettista *Designer*
STOKKE FABRIKKER AS- STOKKE GROUP
N-6260 Skodje (Norvegia)
+47-70 - 24.49.00 **F** +47-70 - 24.49.90
E-mail: info@stokken.com **http:**//www.stokke.com
IN ITALIA: STOKKE
Via Cesare Battisti 5, 28040 Dormelletto (Novara)
0322.49.75.49 **F** 0322.49.80.54

Move
Grande o piccolo (esiste anche il modello per bambini da 7 a 13 anni), «Move» è uno sgabello, con sedile a forma di sellino da bicicletta, che si inclina in ogni direzione: l'occupante può muoversi pur rimanendo seduto, praticando così una ginnastica che non è solo fisica. Robusto e pratico, «Move» può essere usato ovunque, accanto al tavolo da disegno o al banco di scuola; l'altezza del seggiolino è regolabile a piacere.

Move
Whether big or small (there is also a model for youngsters from 7 to 13 years of age), «Move» is a stool with a seat in the form of a bicycle seat, which tilts in all directions. The occupant can move while remaining seated, «Move» having been made to move people both physically and mentally. Sturdy and practical, «Move» can be used anywhere, next to a drawing table or at a school desk. The height of the item can be adjusted to suit anyone from tot to octogenarian.

Cushion - Caddy Many
Le cassettiere su ruote «Cushion» e «Caddy Many» appartengono alla categoria dei mobili 'trasformisti'. «Cushion», realizzata interamente in metallo, grazie alla struttura rinforzata e all'aggiunta di un cuscino sulla sommità, può essere infatti usata anche come sedile di fortuna. «Caddy Many», con i suoi 110 cm di altezza, si propone anche come piano di lavoro in piedi o piccola tribuna per conferenze, oltre che come elemento per l'archiviazione (è dotata di cestello per schede sospese, cassetto per cancelleria, cassetto normale o di ripiani) a servizio della scrivania.

Cushion - Caddy Many
«Cushion» and «Caddy Many» drawer pedestals on wheels belong to the 'transformist' furniture category. «Cushion», made entirely of metal, thanks to its reinforced structure and the addition of a cushion at the top, can be used as an occasional seat. «Caddy Many», with its 110 cm of height, lends itself for use as a top for doing stand-up work or small rostrum for conferences, as well as a filing element (it comes equipped with a basket for hanging files, drawer for stationery and standard drawer or shelves) at the service of the desk.

DIEFFEBI®
Via Garibaldi 104, 31020 S. Vendemiano (Treviso)
0438.40.94.11 **F** 0438.40.24.43
E-mail: Sales@dieffebi.com
http://www.dieffebi.com

Wolfgang C. R. Mezger Progettista *Designer*
THONET - GEBRÜDER THONET GMBH
Postfach 1520, D-35059 Frankenberg
Michael-Thonet-Straße 1
D-35066 Frankenberg (Germania)
+49-6451 - 50.81.19 **F** +49-6451 - 50.81.28
E-mail: info@thonet.de **http:**//www.thonet.de

System S 1600
Alti (103 cm) o bassi (78 cm), i tavolini su ruote della serie «System 1600» sono utilizzabili con grande praticità sia in casa che in ufficio. Ospitano il computer o altre apparecchiature tecniche, reggono il televisore, servono da carrelli di servizio oppure da tavolini occasionali in aree di accoglienza. La loro semplicità (struttura in alluminio, piani in faggio, acero o in legno laminato, nei colori del catalogo Thonet) e la loro versatilità li rendono idonei alle più svariate situazioni. Il tavolino basso può avere il ripiano inferiore posto sul retro (come nel caso qui illustrato); l'altezza dei ripiani si fissa a piacere.

System S 1600
Whether tall (103 cm) or short (78 cm), end tables on wheels from the «System 1600» are extremely practical for use in both home and office. They house a computer or other technical equipment, undergird a TV set and serve as utility trolleys or occasional end tables in reception areas. Their simplicty (structure in aluminum, tops in beechwood, maple or laminated wood, in shades from the Thonet catalogue) and versatility make them eligible for use in the most widely differing situations. The low end table may have a lower shelf located at the rear (as in the case illustrated here). Shelves can be as high or as low as the user wishes.

FOTO MARIO CARRIERI

Avera - Nuvola
La serie «Avera» comprende poltrone, divani, panche, sgabelli e tavoli, tutti caratterizzati da snelle ed eleganti gambe in fusione di alluminio. Destinazioni ideali: foyer, aree di attesa e transito, salotti in uffici manageriali o negli ambienti domestici. Poltrone e divani hanno la scocca in legno laminato lasciata a vista; in corrispondenza dei braccioli, essa si piega armoniosamente verso l'esterno, favorendo modi di sedere diversi dai convenzionali.
La sedia «Nuvola» (impilabile, con o senza braccioli) nasce invece da una struttura in tondino di acciaio sulla quale viene tesa una speciale rete in poliestere che forma il sedile e lo schienale. L'elasticità dei materiali e la concezione strutturale fanno sì che la sedia assecondi tutti i movimenti dell'utilizzatore, dandogli sempre il giusto sostegno. Quando non è occupata, «Nuvola» è paragonabile a una scultura trasparente.
Con il titolo *Conferencing, Discussing, Learning... Interior and Specifiers' Handbook for Communication Areas,* di Guido Englich e Burkhard Remmers, Wilkhahn ha recentemente editato un volume che aiuta a progettare le aree destinate alla comunicazione, nodo cruciale dell'odierno lavoro d'ufficio.

Avera - Nuvola
The «Avera» series embraces armchairs, sofas, benches, stools and tables, all characterized by slender and elegant legs in aluminum castings. Ideal locations are foyers, waiting and transit areas and sitting rooms in either executives' offices or home surroundings. Armchairs and sofas have a shell in a wooden laminate, all of it visible, which bends harmoniously outward, near the arms, thus allowing the sitter to take positions other than the conventional cross-legged pose. The «Nuvola» chair (stackable, with or without arms) was born of a steel rod structure, over which a special polyester mesh is stretched, forming the seat and back The elasticity of the materials used and their structural conception enables the chair to follow every one of the user's movements, while never failing to give him the right support. When not occupied, «Nuvola» turns into a transparent sculpture.
With the title Conferencing, Discussing, Learning...Interior and Specifiers' Handbook for Communication Areas, *by Guido Englich and Burkhard Remmers, Wilkhahn recently brought out a volume to help in designing areas used for communication, the heartbeat of any office's daily work.*

FOTO WILKHAHN

Wiege (Avera) **Herbert e Jutta Ohl** (Nuvola)
Progettisti *Designers*
WILKHAHN - WILKENING + HAHNE GMBH+CO
Postfach 2035, D-31644 Bad Münder (Germania)
+49-5042 - 99.90 **F** +49-5042 - 99.92.26
E-mail: wilkhahn.export@t-online.de

Move - I Satelliti S/200
Elementi polifunzionali per l'ufficio, carrelli multiuso, postazioni informatiche mobili... Questo è «Move», uno dei primi progetti a proporre (già alcuni anni fa) la presenza di elementi polifunzionali a completamento o in sostituzione della normale scrivania. Il carrello multiuso (disponibile nelle versioni aperta e chiusa) è realizzato in lamiera, con struttura portante in estruso di alluminio; dentro i montanti corrono i cavi per l'alimentazione degli apparecchi; nel basamento è inserito un vano tecnico ispezionabile, mentre un 'serpentone' flessibile si collega all'impianto di rete. I piani sono regolabili in altezza, anche ad apparecchiature già posizionate.
La possibilità di regolare l'altezza dei piani di lavoro è una caratteristica anche de «I Satelliti S/200», un sistema di arredi che continua a evolversi di pari passo con il mutare dell'ufficio. La scrivania ha struttura portante in profilato di alluminio, trattato con vernici epossidiche. Il piano di lavoro, disponibile nelle versioni a 90° e 120°, è realizzato in sicomoro o in laminato grigio chiaro. Scrivania e piano di servizio per il monitor sono dotati di dispositivi nascosti per la regolazione indipendente delle singole altezze. Il polo di servizio per l'alimentazione è in lamiera calandrata, insonorizzata e trattata con vernici epossidiche ed è predisposto per l'allacciamento sia in basso sia in alto. I pannelli hanno telaio strutturale in profilato di alluminio, rivestito in legno di sicomoro o in laminato grigio.

Move - I Satelliti S/200
Multi-functional elements for the office, multipurpose trolleys, movable computing stations... «Move» is all of these, being one of the first designs to offer the presence (several years ago, in fact) of multi-functional elements, born to round out or replace the standard desk. The multipurpose trolley is made of sheet steel, with a support structure in aluminum extrusion, whose uprights house wiring for the supply of electronic instruments. In the base is a technical space that's easy to get at, while a flexible coil connects it to the network system. Tops are height-adjustable, even with all the equipment already in place.
Height-adjustable work tops are a key feature of «I Satelliti S/200» as well, an office furnishing system that is continuing to evolve at the same speed as the near-lightning changes taking place in the office. The desk has a support structure in aluminum section, treated with epoxy paints. The work top, available in 90° and 120° versions, is produced in sycamore wood or a pale grey laminate. Desk and service top for the monitor come equipped with hidden devices for independent adjustment of individual heights. The service pole for electric supply is in calendered sheet steel, soundproofed and treated with epoxy paints and designed for hook-up to mains supply, both above and below. Modular partition panels are made of a structural frame in aluminum section, faced with sycamore wood or a pale grey laminate.

Luciano Pagani, Angelo Perversi (Move)
F&L Design (I Satelliti S/200) Progettisti *Designers*
UNIFOR
Via Isonzo 1, 22078 Turate (Como)
02.96.71.91 **F** 02.96.75.03.99/96.75.08.59

Eleven 22
Alexander Schärer, membro del consiglio di amministrazione dell'USM, e Florin Baeriswyl, della dai AG (agentur für corporate design) di Zurigo, con la collaborazione dei tecnici USM, hanno progettato un sistema di arredo che si innesta nella tradizione produttiva aziendale, innovandola profondamente. Gli elementi del sistema «Eleven 22» sono infatti contemporaneamente infrastruttura tecnica, arredamento e architettura. Cuore del sistema è il telaio verticale in alluminio, con canale per cavi e illuminazione integrati. Esso funge da struttura portante per i piani di lavoro e di appoggio e crea divisioni ottiche e acustiche tra le varie zone. Il sistema permette di allestire nuclei di lavoro, facilmente modificabili, all'interno di uffici a disposizione aperta, così come centri di lavoro distaccati e individuali, o le nuove soluzioni per i Call Center. La flessibilità implicita nel progetto si riverbera nella libertà di utilizzo dei suoi componenti: per esempio, «Eleven 22» consente di lavorare anche in piedi.

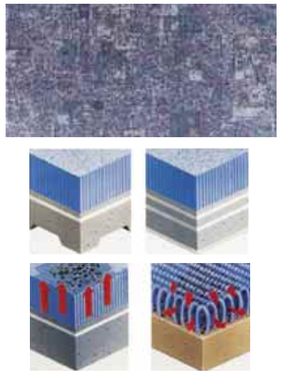
Eleven 22
Alexander Schärer, member of the board of directors of USM, and Florin Baeriswyl, of dai AG in Zürich, with the collaboration of USM engineers, have designed a decor system that fits in with the company's productive tradition, while innovating it in depth. The elements of «Eleven 22» are, in fact, technical infrastructure, decor and architecture, all at the same time. The core of the system is its vertical frame in aluminum, with a built-in channel for wiring and lighting. It acts as a support structure for work or object tops and creates optical and acoustic divisions among the various areas. The system allows work nuclei that are easy to modify to be set up in open-space offices, as detached and individual work centers, or new solutions for Call Centers. The flexibility implicit in the design is mirrored in the freedom with which its components can be used. For example, «Eleven 22» allows the user to work in a standing position.

USM (Alexander Schärer), dai (Florin Baeriswyl)
Progettisti *Designers*
USM U. Schärer Söhne AG
CH-3110 Münsingen (Svizzera)
+41-31 - 72.07.272 **F** +41-31 - 72.07.340
Distribuito in Italia da: Joint
Piazza Borromeo 12, 20123 Milano
02.80.68.871 **F** 02.72.00.07.56

Stéréo
I captatori «Stéréo», prodotti da Texaa®, sono oggetti acustici assorbenti disponibili in pannelli, schermi a diaframma (baffle), cubi, coni e, su fabbricazione speciale, a forma di guanciali e materassi. La loro installazione costituisce un modo originale e sicuro per ridurre la riverberazione sonora di un locale, rendendolo meno rumoroso e più confortevole. Sospesi al soffitto, fissati a muro o montati su piedistalli, i captatori «Stéréo» si adattano a ogni tipo di spazio. Sono costituiti da una schiuma microporosa molto assorbente, protetta da una griglia tessile. Forma e quantità degli elementi sono da scegliere in funzione dello spazio da trattare.

Stéréo
«Stéréo» receivers, produced by Texaa®, are sound-absorbing objects that come in the form of panels, baffles, cubes, cones and, by special order, pillows and mattresses. Their installation gives users an original and fail-safe way to reduce the acoustic reverberations of a room, making it less noisy and more comfortable. Hung from the ceiling, fastened to the wall or mounted on pedestals, «Stéréo» receivers adapt to spaces of all types. Made up of a highly absorbent microporous foam, it is protected by a textile mesh. Both the form and quantity of the elements are chosen on the basis of the space at hand.

Axiatron
Via Colleoni 21, 20041 Agrate Brianza (Milano)
039.60.64.950 **F** 039.65.36.21
E-mail: info@axiatron.net **http:**//www.axiatron.net



Flotex®
Fabbricati con un procedimento esclusivo denominato "flockaggio elettrostatico ad alta densità", i pavimenti «Flotex®» abbinano durata e praticità a un gradevole aspetto estetico. Sia i teli che le piastrelle hanno la superficie composta da 80 milioni/mq di fibre di nylon 6.6 lisce e diritte, saldamente ancorate a caldo a un sottofondo in PVC impermeabile, rinforzato con strato di fibre di vetro. Facili da posare e pulire, permanentemente antistatici e con struttura anti-microbica, resistenti alle macchie e all'usura (sono garantiti dieci anni), i pavimenti «Flotex®» sono disponibili in una vasta gamma di disegni e colori.

Flotex®
Manufactured with an exclusive procedure dubbed "high-density electrostatic flocking", «Flotex®» floors combine long life and practicalness with a pleasing aesthetic. Not only the canvas but also the tiles have surfaces consisting of 80 million smooth and straight 6.6 nylon fibers, solidly heat-anchored to a sub-foundation in waterproof PVC, reinforced with a layer of fiber glass. Easy to lay and clean, antistatic forever and armed with a microbe-fighting structure, resistant to stains and wear (they are guaranteed for ten years), «Flotex®» floors come in a vast spectrum of designs and colours.

Bonar Floors
High Holborn Road, Ripley, Derby DE5 3NT (UK)
+44-1773 - 74.41.21 **F** +44-1773 - 74.41.42
Rappresentante per l'Italia: Linoleum Italia
Vicolo Mapelli 4, 20156 Milano
02.38.0018.22 **F** 02.23.40.09.06

Franco Mirenzi Progettista *Designer*
Citterio
Via Provinciale 16/18, 22040 Sirone (Lecco)
031.85.35.45 **F** 031.85.35.29
E-mail: CITTFX@TIN.IT **http:** //www.citteriofx.it

Container
«Container» è un sistema di mobili con funzioni di supporto operativo ai piani di lavoro. La gamma di contenitori va dal modello utilizzabile come carrello personale, in dotazione a singoli operativi 'nomadi', ai modelli attrezzati in vario modo da utilizzare come piccoli archivi. I contenitori sono dotati di ripiani, portacartelle sospese, cassetti di varie dimensioni, appendiabiti, casellari ecc. e possono essere chiusi da serrande o con ante a battente.

Container
«Container» is a system of furniture pieces whose function is to lend operative support to work tops. Case pieces range from a model that can be used as a personal trolley (supplied to individual 'nomad' workers), to models equipped in various ways to be used as small archives. Case pieces feature shelves, chart hangers, drawers in various dimensions, clothes trees, filing cabinets etc. and can be closed by shutters or side-hinged doors.

Supporto per video da incasso
Incassando il monitor del computer sotto il piano della scrivania si ottengono due risultati: un più corretto angolo di lettura e una superficie di lavoro libera da ingombri, oltre che una maggiore discrezione, nel caso in cui il computer sia installato in negozi, banche o in aree di accoglienza. Per ottenere questo risultato si possono utilizzare i supporti per video a incasso prodotti da Häfele; avvitati a un telaio in acciaio posto sotto il piano, i supporti ospitano il monitor (sino a 17 pollici) in una vaschetta, regolabile in altezza per adattarsi ai vari utilizzatori. La cappa sul piano evita fastidiosi riflessi.

Support for built-in videos
Building the monitor of the computer into the area under the desk produces two results – a sounder reading angle and a work surface free of encumbrances, as well as greater discretion, in cases in which the computer is installed in stores, banks or reception areas. To get this result, you can use supports for built-in videos produced by Häfele. Screwed to a steel frame situated under the top, supports accommodate the monitor (measuring up to 17 inches) on a tray that is height-adjustable to adapt to various users. The coping over the top gets rid of annoying glare.

Häfele GmbH &Co.
Adolf-Häfele-Straße 1, D-72202 Nagold (Germania)
+49-7452 - 950 **F** +49-7452 - 67.312
E-mail: info@haefele.de
in Italia: Häfele Italia
Via G. Natta 6, 20030 Lentate sul Seveso (Milano)
0362.54.20.00 **F** 0362.54.20.97

Design Office/Kerstin Hagge, Alfred Puchta
Progettisti *Designers*
Dauphin - Friedriche-W. Dauphin
Espanstraße 29, D-91238 Offenhausen (Germania)
+49-91 - 58.170 **F** +49-91 - 58.10.07
E-mail: dauphin@t-line.de **http:** //www.dauphin.de
Dauphin Italia
Via Durini 3, 20122 Milano
02.76.01.83.94 **F** 02.76.02.17.23
E-mail: dauphin@dauphin.it **http:** //www.dauphin.it

Ecco!
Leggera, adatta a svariati usi e destinazioni (anche all'esterno), «Ecco!» è una sedia con scocca in materiale plastico stampato, resistente alle intemperie e alla polvere, disponibile in quattro colori pastello e altrettanti colori brillanti (si va dall'albicocca al blu brillante); la struttura in metallo è verniciata colore alluminio (o alluminio lucidato). «Ecco!» si può sovrapporre oppure agganciare in fila; la versione con braccioli è particolarmente adatta a bar e ristoranti: i braccioli possono infatti essere usati per appendere la sedia ai bordi dei tavoli, facilitando così la pulizia del pavimento. Disponibili anche la versione imbottita.

Ecco!
Light, just right for the most widely varying uses (even outdoors), «Ecco!» (Here it is!), a chair with a shell in a moulded plastic material, is resistant to both dust and inclemencies in the weather and comes in four pastel shades and as many radiant tones (from apricot to bright blue). Its structure in metal is painted the colour of aluminum (or comes in polished aluminum). «Ecco!» can overlap or hook up in rows. The version with arms is eminently suited to bars and restaurants. Its arms can in fact be used to hang the chair from the edges of tables, thus making it easier to clean floors. An upholstered version is also available.

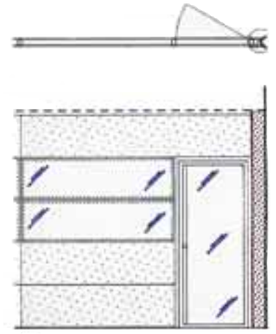
Giancarlo Piretti Progettista *Designer*
Piretti Collection - Itachair
Via Fornaci 54 - Z. I., 38068 Rovereto (Trento)
0464.42.40.88 **F** 0464.42.40.89

Piretti Collection® Europe
Un esclusivo meccanismo di autotarabilità è il tratto distintivo delle sedie per ufficio e collettività della «Piretti Collection®». Tale dispositivo adegua automaticamente la configurazione della seduta ai movimenti del corpo; applicando il principio della leva, esso controlla il dinamismo sincronizzato di sedile e schienale, rapportandolo al peso della persona seduta. Il meccanismo è presente in tutti i modelli, dalla sedia su slitta (qui illustrata) alla sedia "a pozzetto", alla seduta su barra. Altre caratteristiche salienti: braccioli con presa antistress, dispositivo integrato per l'aggancio laterale.

Piretti Collection® Europe
An exclusive self-calibrating mechanism is the distinguishing feature of chairs for offices and public places from the «Piretti Collection®». The device automatically adapts the configuration of the seating solution to the movements of the body. By applying the lever principle, it holds the synchronized dynamism of seat and back in check, relating it to the weight of the sitter. The mechanism is present in all models, from the chair on a sled (shown here) to the tub chair to the bar model. Other outstanding characteristics: arms with an anti-stress grip, built-in device for side attachment.

Kioto: Orizzonte
«Orizzonte» è una parete attrezzabile a elementi orizzontali che nasce dal sistema «Kioto». Essa è costituita da moduli autoportanti (spessore totale di 110 mm), facilmente smontabili e intercambiabili, ancorati a una struttura formata da profili in alluminio estruso. Apposite scanalature ricavate nei montanti interni consentono, mediante accessori brevettati, di applicare contenitori, mensole, espositori e quanto serve a personalizzare la parete stessa. I pannelli di tamponatura sono in alluminio ossidato argento; sono disponibili anche moduli in parte o totalmente vetrati. La parete garantisce un abbattimento acustico a 550 Hz pari a RW=44,5 dB.

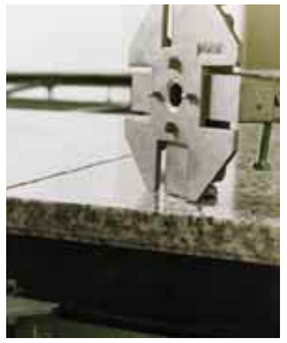
Kioto; Orizzonte
«Orizzonte» (horizon), a tool fence with horizontal elements, was born of the «Kioto» system. It consists of self-bearing modules (overall thickness: 110 mm), easily demountable and interchangeable, anchored to a structure comprising profiles in aluminum extrusion. Channeling carved out of interior uprights enables the user, through patented accessories, to apply case pieces, shelves, exhibitors and whatever else can customize the wall. Facing panels come in silver-oxidized aluminum. Also available are modules, either partly or totally glazed. The wall guarantees 550 Hz noise control, equivalent to RW=44.5 dB.



Brusadelli
Piazza Indipendenza 1, 23826 Mandello Lario (LC)
Uff. e Stab.: Via Lombardia 99, 23888 Rovagnate (LC)
039.53.11.181 **F** 039.53.11.978

Pavimenti sopraelevati
Più di mezzo secolo di esperienza nella lavorazione della pietre e dei marmi ha dato alla F.lli Moncini le capacità per operare nel settore dei pavimenti tecnici con competenza e successo. I pavimenti sopraelevati, soprattutto se rifiniti con materiali lapidei, possono essere una soluzione molto valida anche in contesti architettonici di pregio. Per far conoscere meglio questa soluzione, l'azienda mette a disposizione un manuale che aiuta i progettisti a valutare i pro e i contro del sistema, illustrandoli con informazioni tecniche ed esempi pratici.

Raised floors
More than half a century of experience in the processing of stones and marbles has given F.lli Moncini the ability to operate in the sector of technical floors with skill and success. Raised floors, especially if finished with stone materials, can be a very sound solution, even in prestigious architectural settings. To get designers better acquainted with this approach, the company has put a manual at their disposal that helps them to size up the pros and cons of the system, illustrating them with technical information and practical examples.



Moncini - F.lli Moncini
Via Bagarotti 5, 20152 Milano
02.48.91.37.84 **F** 02.47.99.49.15
E-mail: info@moncini.it **http:**//www.moncini.it

Prof. Dieter Rams Progettista *Designer*
Kusch + Co Sitzmöbelwerke
P.O. Box 1151, D-59965 Hallenberg
+49-2984 - 30.00 **F** +49-2984 - 30.01.77
E-mail: info@kusch.de **http:**//www.kusch.de

RA 98 - Programma 4000
Una scocca in legno compensato curvato, gambe e traverse in tubo di acciaio, elementi laterali in fusione di alluminio: sono questi i componenti e i materiali di «RA 98», la sedia disegnata da Dieter Rams per Kusch + Co. Sovrapponibile sia nella versione senza braccioli che in quella con braccioli, la sedia può essere collegata lateralmente ad altre e completata da una leggera imbottitura con rivestimento in tessuto o pelle. In ogni caso, «RA 98» si adatta ai più diversi contesti, dalle sale per seminari agli ambienti domestici. La struttura in metallo è trattata con vernici alle polveri (le gambe possono essere anche cromate); la scocca è disponibile in più colori; i braccioli sono in polimero.

RA 98 - Program 4000
A shell in curved plywood, legs and rails in steel tubing, and side elements in aluminum casting are the components and materials in «RA 98», a chair designed by Dieter Rams for Kusch + Co. Stackable in either the armless version or the one with arms, the chair can be connected at each side to others and rounded out by light upholstery covered with fabric or leather. In each case. «RA 98» adapts to the most widely differing environments from seminar rooms to domestic surroundings. The structure in metal is treated with powder paints (legs can be chromium-plated). The shell comes in various stains and colours, and arms are in a polymer.

FOTO BRAHL FOTOGRAFI©

Rud Thygesen, Johnny Sørensen
Progettista *Designer*
MAGNUS OLESEN A/S
Agertoft 2, Durup, Postbox 131, DK-7870 Roslev
+45-97 - 59.24.11 **F** +45-97 - 59.29.22
E-mail: post@magnus-olesen.dk
http://www.magnus-olesen.dk
IN ITALIA: MC SELVINI
Via Carlo Poerio 3, 20129 Milano
02 - 76.00.61.18/66.02.14.08 **F** 02 - 78.13.25

Sedia T2
L'elegante abbinamento dei materiali e la coerenza del loro uso costituiscono le caratteristiche salienti di «T2», sedia sovrapponibile progettata per sale incontri e conferenze. Lo schienale è in legno forato tinto nero, eventualmente imbottito nella parte interna; le gambe anteriori, i braccioli e l'elemento che sostiene lo schienale sono costituiti da un unico pezzo di legno laminato curvato (acero o faggio), piacevole al tatto grazie alla sua forma arrotondata. Le gambe posteriori e i supporti del sedile sono invece in tubolare di acciaio con laccatura epossidica. L'imbottitura è costituita da schiuma di poliuretano CMHR fire retardant.

T2 chair
The elegant combination of its materials and the coherence with which they are used constitute the key characteristics of «T2», a stackable chair designed for meeting and conference rooms. The back is in perforated wood, stained black and upholstered, if desired, on the inside. Front legs, arms and the element that holds up the back are made of a single piece of curved laminated wood (maple or beech), which is pleasing to the touch, thanks to its rounded shape. The rear legs and supports of the seat are in steel tubing coated with an epoxy lacquer. The upholstery consists of fire-retardant CMHR polyurethane foam.

FOTO BRAHL FOTOGRAFI©

ERIK BOISEN A/S
Baungårdsvej 9, DK-6600 Vejen (Danimarca)
+45-75 - 36.11.44 **F** +45-75 - 36.45.28
E-mail: info@erik-boisen.dk
http: //www.erik-boisen.dk
IN ITALIA: MC SELVINI
Via Carlo Poerio 3, 20129 Milano
02.76.00.61.18/66.02.14.08 **F** 02.78.13.25

Cobra
Leggeri ed eleganti, i paraventi pieghevoli «Cobra» sono formati da due o più elementi curvi (disponibili con raggio di 75 o 150 cm) a stecche orizzontali in legno postformato; le lamelle filtrano la luce e i movimenti, separano senza creare vere e proprie barriere visive. I paraventi sono alti 152 cm (esclusi ruote, piedini o gambe regolabili) e sono realizzati in faggio oppure acero. Accessori disponibili: portariviste, mensole, appendiabiti, portafiori.

Cobra
Light and elegant, «Cobra» folding screens are made up of two or more curving elements (available with a radius of 75 or 150 cm) with horizontal slats in form-pressed wood. Lamellae filter the light and absorb movements, separating without creating outright visual barriers. The screens are 152 cm high (excluding adjustable wheels, feet or legs) and are made of beech or maple. Accessories available are magazine racks, shelves, clothes trees and flower holders.

Daniele Lo Scalzo Moscheri Progettista *Designer*
ELAM - INDUSTRIA PER L'ARREDAMENTO
Via Molino 27, 20036 Meda (Milano)
0362.73.781 **F** 0362.34.05.22
E-mail: elam@elam.it **http:**//www.elam.it

Crossline - PC
Derivato dall'omonimo programma, «Crossline - PC» ha struttura in metallo verniciato alluminio e piano in laminato color avorio. Dispone di una superficie di appoggio per il braccio, studiata per evitare l'affaticamento del polso durante l'uso del mouse. «Crossline - PC» è attrezzabile ed estensibile per un uso sia familiare sia professionale; con l'aggiunta di piani laterali e di staffe in lamiera piegata, è possibile alloggiare i diversi standard di configurazione dei vari elementi del computer. Sul retro, una canalina in lamiera provvede al razionale passaggio dei cavi.

Crossline - PC
Derived from the program of the same name, «Crossline - PC» has a structure in metal painted the colour of aluminum and a top in ivory-hued laminate. Featured is an ergonomically conceived surface for the arm to lean on. Out of line with the table, it was designed to keep the wrist from getting tired while using the mouse. «Crossline - PC» can be equipped and extended for both family and professional use. The addition of side tops and brackets in bent sheet steel makes it possible to include different configurative standards of the various elements of a computer. At the back, a sheet steel raceway takes care of rational wiring management.

Biagio Cisotti, Sandra Laube Progettisti *Designers*
PLANK
Via Nazionale 35, 39040 Ora (Bolzano)
0471.80.35.00 **F** 0471.80.35.99
E-mail: info@plank.it **http:**//www.plank.it

Millefoglie
Sale incontri, punti gastronomici negli uffici, bar, ristoranti, alberghi (senza escludere le abitazioni private) sono le destinazioni ideali di «Millefoglie», sedia impilabile qui presentata nella versione con braccioli. Il telaio è realizzato in metallo cromato o verniciato color alluminio; sedile e schienale, uniti in un unico elemento, sono in legno multistrato impiallacciato zebrano, ebano o faggio. La sedia si può agganciare in file di più elementi.

Millefoglie
Meeting rooms, gastronomic areas in offices, bars, restaurants and hotels (without overlooking private habitations) are the ideal places for «Millefoglie» (cream puff), a stackable chair presented here in the version with arms. The frame is made of chromium-plated or aluminum-painted metal. Seat and back, joined in a single continuum, are in zebranowood, ebony or beech veneered plywood. The chair can be hooked up at each side to form rows of the item.

Miss B: Elle
La collezione «Miss B» comprende svariati modelli di sedie e poltroncine in cordoncino di cuoio, Krilon® (materiale esclusivo Pierantonio Bonacina) o in midollino, nonché tavoli in diversi formati e misure. In particolare, «Elle», poltroncina direzionale girevole su ruote con basamento a cinque razze, ha struttura in acciaio verniciato colore alluminio più verniciatura epossidica trasparente, scocca basculante adattabile a diverse posizioni, seduta regolabile in altezza con pistone a gas. In questo modello l'intreccio viene realizzato in cuoio naturale o Krilon®. I tavoli hanno piani in laminato o vetro e struttura in tubolare di acciaio.

Miss B: Elle
The «Miss B» collection includes various models of chairs and low-backed armchairs in leather cord, Krilon® (exclusive Pierantonio Bonacina material) or rattan core, as well as tables in various shapes and sizes. «Elle», in particular, a swivel managerial high-backed armchair on wheels with a five-spoked base, has a structure in steel painted a shade of aluminum plus transparent epoxy paint, a counterpoised shell that adapts to various positions, and a height-adjustable seat with a gas piston. The interlacery in this model is made of natural leather or Krilon®. The tables have tops in a laminate or glass and structure in steel tubular.

Tito Agnoli Progettista *Designer*
PIERANTONIO BONACINA
DI ZANCHETTA BONACINA GIANFRANCO & C.
Via S. Andrea 20/a, 22040 Lurago d'Erba (Como)
031.69.92.25 **F** 031.69.61.51
E-mail: bonacina@bonacinapierantonio.it
http://www.bonacinapierantonio.it

Flamenca
Poltroncina sovrapponibile particolarmente indicata per sale incontri e conferenze, «Flamenca» ha scocca in legno di faggio naturale colorato e struttura in acciaio cromato. Può essere dotata di cuscinetti intercambiabili, rivestiti in vario modo.

Flamenca
Stackable low-backed armchair is particularly recommended for meeting and conference rooms, «Flamenca» features a shell in coloured natural beechwood and structure in chromium-plated steel. It can be equipped with interchangeable paddings, covered in various ways.

F. Dorigo, S. Agnoletto Progettisti *Designers*
THRONA
Via Monte Adamello, 31059 Zero Branco (Treviso)
0422.48.57.27 **F** 0422.48.57.35
E-mail: throna@throna.com **http:** //www.throna.com

Normal - Spine
All'inizio ci fu «Quasi Normal», la scrivania disegnata da Jean Nouvel per la serie «Carte Blanche», un prodotto che era espressione di immaginazione e sensualità ma anche di una rigorosa osservanza degli aspetti funzionali. Con la nuova scrivania «Normal», il progettista riafferma l'equilibrio tra emozione e ragione, raggiunto attraverso la sicurezza delle dimensioni, la calma delle proporzioni e la qualità dei materiali. La scrivania è costituita da uno spesso piano di lavoro (spessore 50 mm) sorretto da due contenitori (uno dei quali funge da cassettiera) posti perpendicolarmente tra loro. Dimensioni 260x105x73H cm.
«Spine», il tavolo/scrivania disegnato da Evelyne Merkx, progettista olandese di talento che lavora con Patrice Girod, appare anch'esso il risultato di un grande equilibrio. Struttura e piano sono realizzati in legno massiccio multiplex; il piano è spesso 45 mm. Dimensioni: 309x90x75H cm.

Normal - Spine
*In the beginning there was «Quasi Normal» (almost standard), a desk designed by Jean Nouvel for the «Carte Blanche» series, a product that was an expression of sensualism and fantasy, but also a rigourous observation of the functional aspects of the item. With the new «Normal» desk, the designer has reaffirmed the balance between emotion and reason, achieved through dimensional reliability, soothing proportions and top-quality materials. The desk consists of a thick work top (thickness: 50 mm) held up by a pair of case pieces, placed at right angles to one another. Dimensions: 260x105x73H cm.
«Spine», a table/desk designed by Evelyne Merkx, a gifted Dutch designer who works together with Patrice Girod, also appears to be a product of exquisite balance. Structure and top are made of multiplex solid wood. Dimensions: 309x90x75H cm.*

Jean Nouvel (Normal) **Evelyne Merkx** (Spine)
Progettisti *Designers*
BULO® BULO KANTOORMEUBELEN
Industriezone Noord B6, B-2800 Mechelen (Belgio)
+32-15 - 28.28.28 **F** +32-15 - 28.28.29
E-mail: info@bulo.be **http:**//www.bulo.com
IN ITALIA: KREON IN ITALIA
Via Forcella 5, 20144 Milano
02.89.42.08.46 **F** 02.89.42.87.85
E-mail: mailbox@kreon.it

Gianantonio Perin, Giorgio Topan
Progettisti *Designers*
GRENDENE® - GRENDENE PIETRO & F.LLI
Via Roma 88, 36050 Bressanvido (Vicenza)
0444.66.04.03 **F** 0444.66.05.14
E-mail: grendene@grendene.it
http://www.grendene.it

Chat
«Chat» è un programma di sedute polifunzionali concepito per sale conferenze, zone di attesa, aule scolastiche. Le sedie «Chat», con o senza braccioli, hanno struttura in profilato di acciaio a sezione ellittica (cromata, verniciata antigraffio o argento metallizzato), sedile e schienale in multistrato di legno (con finitura in acero o faggio) verniciati con vernice poliuretanica antiscivolo, braccioli e piedini in copolimero plastico color antracite. Il modello base è agganciabile in linea e attrezzabile con tavoletta per scrittura e cesto portadocumenti. Disponibili anche i modelli girevoli su ruote e le sedute su barra.

Chat
«Chat», a program of multi-functional seating solutions, was conceived for conference rooms, waiting areas and schoolrooms. «Chat» chairs, with or without arms, have a structure in steel section with an elliptical cross-section (chromium-plated or coated with scratch-proof paint or metalized silver), seat and back in plywood (with maple or beech finish), coated with an anti-slip polyurethanic varnish, arms and feet in an anthracite-hued plastic copolymer. The base module can be hooked up in rows and equipped with a desk arm and document basket. Also available are swivel models on wheels with a five-spoked base as well as bar models.

Nobel - Vertical
Legno di noce, interni in cedro, accessori in pelle 'vaquetilla', particolari in acciaio inossidabile: sono questi i materiali impiegati per realizzare i mobili della Tresserra Collection, della quale sono qui illustrati il tavolo scrivania con cassettiere su ruote, «Nobel», e l'armadio a parallelepipedo con base quadrata (45x47 cm, H 168 cm), «Vertical». Con le stesse caratteristiche sono disponibili il tavolo riunione su ruote, il tavolo reception, un grande armadio (227x47x174H cm), un contenitore basso (227x47x46H cm) e un mobile per il telefono.

Nobel - Vertical
Walnut, interiors in cedar, accessories in 'vaquetilla' leather and detail work in stainless steel. These are the materials used to create furniture pieces from the Tresserra Collection, of which the «Nobel» desk table with drawer pedestals on wheels and «Vertical» parallelepiped cabinet with a square base are illustrated here. Available with the same characteristics are a meeting table on wheels, reception table, a large cabinet, a base case piece and a telephone stand.

Jaume Tresserra Progettista *Designer*
TRESSERRA COLLECTION
C/Josep Bertrand 17, 08021 Barcelona (Spagna)
+34-93 - 20.04.922 **F** +34-93 - 20.04.734
http://www.tresserra.com

UNI Senior
Sin dal suo debutto, avvenuto alla fine degli anni '70, la collezione «UNI» mantiene intatta la sua attualità. La peculiarità del progetto sta nella perfetta componibilità dei singoli elementi, che permette la trasformazione formale dei modelli base, dando luogo a svariate possibilità e combinazioni. Qui sono illustrati le sedie «UNI 100L» e «UNIL ST», con struttura in faggio, sedile asportabile imbottito e rivestito in stoffa o similpelle (come lo schienale) e il tavolo «UNI T23», con piano in multistrato oppure in truciolare nobilitato (bianco o nero), con bordo in PVC grigio. Sedie e tavolo appartengono alla linea «UNI Senior».

UNI Senior
The «UNI» collection has kept its up-to-dateness intact ever since its debut toward the end of the '70s. The idiosyncrasy of the design lies in the flawless sectional attributes of individual elements, which allows the formal transformation of base models, thus giving rise to widely varied options and combinations. Shown here are the «UNI 100L» and «UNIL ST» chairs, with a structure in beechwood, removable seat, upholstered and covered in fabric or similpelle (like the back) and the «UNI T23» table, with a visible plywood or PU-coated particle board (black or white) top, with a border in grey PVC. Chairs and table belong to the «UNI Senior» line.

Werther Toffoloni Progettista *Designer*
CABAS
Via Comunale Del Rovere 13
33048 San Giovanni al Natisone (Udine)
0432.75.68.85 **F** 0432.75.69.34
E-mail: cabas@cabas.it **http:** //www.cabas.it

Diva
Aperto con generosità o modestamente chiuso, il paravento «Diva» divide gli spazi creandone dei nuovi. La facile manovrabilità è garantita da una piattaforma rotante sulla quale poggiano i due pannelli in multistrato di betulla, a loro volta muniti di rotelle. I pannelli sono 'decorati' da una serie di oblò, l'ultimo dei quali diventa maniglia per muovere e orientare il pannello. «Diva» raggiunge una larghezza massima di 315 cm, che diventa di 183 cm quando i due pannelli sono chiusi a libro.

Diva
Whether opened out to its full width or discreetly closed, the «Diva» screen divides up spaces while creating new ones. Its easy maneuverability is guaranteed by a rotary platform on which two castor-mounted panels in birch plywood rest. The panels are decorated with a series of portholes, the last of which turns into a handle for moving and orienting the panel. «Diva» attains a maximum width of 315 cm, which becomes 183 cm when the two panels close like a folding door.

Benno Simma Progettista *Designer*
HÖLLER
Via A. Nobel 22, 39055 Laives (Bolzano)
0471.59.26.66 **F** 0471.59.26.67
E-mail: info@hoeller.com **http:**//www.hoeller.com

FOTO TAPPEINER©

Studio Simonetti Progettista *Designer*
STEELMOBIL
Via al Mare 10, 47842 S. Giovanni in Marignano (RN)
0541.95.68.77 **F** 0541.96.78.22
E-mail: steelmobil@adhoc.net

Maxima
Il punto di forza di «Maxima» sta nell'innovativo giunto «Maxisystem», ideato per unire tutte le parti della sedia senza saldature, mediante elementi in alluminio pressofuso. «Maxima» ha la struttura in tubolare di alluminio anodizzato, sedile e schienale in polipropilene riciclabile, stabilizzato per resistere ai raggi U.V.A. Le sedie sono disponibili nei colori vaniglia, pesca, arancio, acquamarina, salvia, verde e antracite. La gamma comprende sedia, sgabello, sedia su ruote, su barra e in batteria, nonché tavoli coordinati e abbinati, con piano in laminato (negli stessi colori delle sedie), legno o cristallo.

Maxima
The prime selling point of «Maxima» is its «Maxisystem» innovative joint, ideated to join all the parts of a chair without welding them, through elements in die-cast aluminum. «Maxima» vaunts a structure in anodized aluminum tubular, and a seat and back in recyclable polypropylene, stabilized to fend off U.V.A. rays. Chairs come in vanilla, peach, orange, aquamarine, sage, green and anthracite tones. The spectrum includes chair, stool, and chairs on wheels, bars and in rows, not to speak of coordinated and combined tables, with tops in laminate (in the same shades as the chairs), wood or glass.

ELITABLE
Via Caporalino 3, 25060 Cellatica (Brescia)
030.25.20.656 **F** 030.27.71.211
E-mail: elitable@tin.it **http:**//www.elitable.it

Lift
Il sistema di arredi «Lift» è costruito a partire da una struttura in estruso di alluminio (sull'estruso sono presenti otto fresate, quattro tecnologiche e quattro di supporto) su cui vengono agganciati staffe reggipiano, mensole, pannelli, accessori… sino a ottenere la composizione desiderata. I piani di lavoro sono in MDF laccato, così come i pannelli di separazione (disponibili anche in vetro o rivestiti in tessuto). L'altezza dei piani è regolabile in modo micrometrico, attraverso lo scorrimento della staffa sul montante. Staffe e accessori sono in fusione di alluminio.

Lift
The «Lift» system of furnishings is constructed by starting with a structure in aluminum extrusion (present on the extrusion are eight milled pieces, four of them technological and four the support type) to which top-support brackets, shelves, panels, accessories etc. are fastened until the desired composition is achieved. Work tops are in lacquered MDF, as are separation panels (also available in glass or covered with a fabric). The heights of the tops is micrometrically adjustable, through a sliding bracket on the upright. Brackets and accessories come in an aluminum casting.

Mèta Units
Progettata per un uso dinamico del posto di lavoro, «Mèta Units» è una collezione davvero costruita all'insegna del movimento. Qui tutto si muove: non solo i moduli di servizio, le cassettiere e i tavoli, ma intere postazioni di lavoro sono montate su ruote. Ogni stanza può così cambiare ruolo, organico e disposizione secondo le esigenze del momento, anche più volte nel corso della giornata: per esempio, le postazioni si allineano lungo la parete per creare al centro stanza una zona dove parlare con i visitatori; a visita terminata, le scrivanie si ridispongono nella posizione originale o in una più favorevole al lavoro di gruppo… Con ruote o senza, ogni componente del sistema è proposto in infinite varianti tipologiche e dimensionali, tali da consentire le più diverse soluzioni di arredo (comprese quelle per i Call Center). La collezione «Mèta Units» è prodotta con pannelli in MDF nobilitati, con carte impregnate con resine melaminiche che rendono il prodotto inalterabile nel tempo e resistente all'usura, ai graffi, alle macchie; i basamenti metallici sono verniciati con polveri epossidiche e dotati di un sistema di regolazione in altezza.

Mèta Units
Designed for the dynamic use of a workplace, «Mèta Units» is a collection that's clearly keynoted to movement. Here everything moves, in fact – not only service modules, drawer pedestals and tables, but also entire workstations mounted on wheels. So each room can change its role, personnel and arrangement in accordance with the needs of the moment, even several times in the course of a day. For example, workstations can be lined up along the wall to create an area in the center of the room, where visitors can be talked to. At the end of the visit, desks can be put back into their original positions or ones that are more favourable to teamwork... Either with or without wheels, every component in the system is offered in an infinite number of typological and dimensional variants, to make possible any number of decor solutions. The «Mèta Units» collection is produced with panels in MDF, coated with papers impregnated with melaminic resins. The metallic bases are epoxy-painted and equipped with a height-adjustable system.

Mario Broggi, Michael Burckhardt
Progettisti *Designers*
FANTONI
Zona Industriale Rivoli, 33010 Osoppo (Udine)
0432.97.61 **F** 0432.98.62.46 **Tlx** 450053
E-mail: info@fantoni.it **http:**//www.fantoni.it

Magic P
In produzione dal 1997, «Magic P» è una poltroncina sovrapponibile con struttura in tubo di acciaio cromato o verniciato e scocca stampata in poliuretano integrale morbido. L'efficacia formale e i contenuti tecnici del progetto si ritrovano anche nella versione su barra, disponibile nel tipo panca a tre e a sei sedute.

Magic P
In production since 1997, «Magic P» is a stackable low-backed armchair with a structure in chromium-plated or painted steel tubing and a shell moulded in soft solid polyurethane. The formal impact and technical content of the design is also found in the bar version, available in the bench type with three and six seats.

Ross Lovegrove Progettista *Designer*
FASEM INTERNATIONAL
Via Francesca Nord 44/46/48, 56010 Vicopisano (PI)
050.79.95.76 **F** 050.79.88.98
E-mail: fasem@fasem.it **http:** //www.fasem.it

Lolita
Leggera, robusta, impilabile, agganciabile, disponibile in otto colori, «Lolita» è una sedia/poltroncina che si presta a molteplici impieghi: nei luoghi di lavoro e di ristoro, nelle aree di attesa e di incontro, sia interni che esterni. La forma della monoscocca (in polipropilene con additivi A.U.V., finitura opaca antisdrucciolo) la rende molto accogliente e adatta a un uso prolungato; i due grandi fori favoriscono l'accatastabilità (come accessorio viene proposto un carrello, dotato di impugnatura, per il trasporto delle sedie sovrapposte), mentre quelli piccoli servono a far defluire l'acqua e a rendere possibile la traspirazione. Il modello base, con o senza braccioli, ha struttura a quattro gambe in tubo di acciaio (Ø 20 mm), cromata o verniciata con epossipoliestere termoindurente antigraffio color antracite (o in acciaio inox per l'esterno), pianale in lamiera stampata, piedini in termoplastica nera. Il modello su ruote (con braccioli) ha base girevole a cinque razze in tubo di acciaio cromato (Ø 30 mm), copritubo centrale in termoplastica nera, dispositivo di elevazione a gas.

Lolita
Light, sturdy, stackable, attachable and available in eight tones, «Lolita» is a chair/low-backed armchair that lends itself to a host of uses in work places and eateries, as well as waiting and meeting areas, both indoors and out. The shape of the shell (in polypropylene with A.U.V. additives and an opaque, slip-proof finish) gives it sink-in comfort and enables it to stand up under prolonged use. Two large holes favour its stackability (a trolley is offered as an accessory, equipped with a grip, for the conveyance of stacked chairs), while the small ones let water drain off and make breathability possible. The base model, with or without arms, has a four-legged structure in steel tubing (Ø 20 mm), chromium-plated or coated with anthracite-hued, scratch-proof, heat-setting epoxy-polyester paint (or in stainless steel for outdoor use), a platform in moulded sheet steel and feet in black thermoplastic. The model on wheels (with arms) has a five-spoked swivel base in chromium-plated steel tubing (Ø 30 mm), a central tube cover in black thermoplastic and a gas lift device.

Lucci e Orlandini Progettisti *Designers*
LAMM
Via Verdi 19/21, 43017 San Secondo (Parma)
0521.87.35.47 **F** 0521.87.26.68
E-mail: info@lamm.it **http:**//www.lamm.it

P.O.S.
I cambiamenti già avvenuti e quelli annunciati (trasferimento dati via raggi infrarossi, schermi piatti, tecnologia di rete...) impongono modelli di lavoro nei quali la mobilità ha un ruolo primario. In questo scenario, gli arredi per l'ufficio devono essere duttili alle trasformazioni. «P.O.S. - Process-oriented systems» lo è. Esso consiste di tre componenti: la struttura (parti in alluminio da montare e smontare facilmente), moduli orizzontali (piani di vario tipo) e moduli verticali (pannelli, elementi per l'illuminazione ecc.), combinando i quali si ottengono soluzioni flessibili a ogni cambiamento.

P.O.S.
Changes already made and those that have been announced (data transfer via infrared rays, flat screens, network technology...) have brought about work models in which mobility plays a leading role. In this scenario, furnishings for the office have to be amenable to transformation. «P.O.S. - Process-oriented systems» are, with a vengeance. It consists of three components – its structure (parts in aluminum that are a breeze to mount and dismantle), horizontal modules (tops of various types) and vertical modules (panels, elements for lighting etc), which can be combined to get any number of solutions, flexible enough to change in an infinite number of ways.

Daniel Korb Progettista *Designer*
DYES - DLW BÜROEINRICHTUNGEN
Am Deisterbahnhof 6, D-31848 Bad Münder
+49-5042 - 50.10 **F** +49-5042 - 50.12.00
E-mail: marketing@dyes.de **http:**//www.dyes.de

G. Perin, G. Topan Progettisti *Designers*
IVM OFFICE - IVM
Via C. Cattaneo 90, 20035 Lissone (Milano)
039.24.431 **F** 039.46.17.72
E-mail: ivminf@ivmoffice.it

Logico
La versatilità di un sistema di arredi per ufficio si misura nella capacità di adattarsi alle trasformazioni (organizzative e spaziali) imposte da metodi di lavoro in continua evoluzione. Il sistema «Logico» ha questa capacità; la particolare struttura e la grande varietà di piani di cui dispone consentono infatti le più diverse soluzioni: dalle postazioni aggregate alle scrivanie singole, attrezzate con gli indispensabili accessori per le apparecchiature informatiche. «Logico» ha struttura portante in acciaio verniciato, piani in melaminico (faggio, grigio chiaro e giallo), gambe in metallizzato colore alluminio o blu.

Logico
The versatility of a system of furnishings for the office is measured these days by its ability to adapt to changes (both organizational and spatial) brought on by work methods that never stop evolving. The «Logico» system vaunts exactly this kind of versatility. Its special structure and great variety of shelves make the most widely varying solutions possible, from clustered workstations to individual desks, equipped with accessories indispensable to computing units. «Logico» has a support structure in varnished steel, melamine tops (beech, pale grey and yellow) and legs in metalized aluminum or blue.

Luke Pearson, Tom Lloyd Progettisti *Designers*
KNOLLSTUDIO - KNOLL, INC.
1235 Water Street, East Greenville, PA 18041 (USA)
+1-800 - 445.504 **http:**//www.knoll.com
IN ITALIA: KNOLL INTERNATIONAL
Via S. Colombano 67, 20074 Graffignana (Lodi)
0371.20.51 **F** 0371.20.52.30

PL1: Homer
Il programma «PL1» viene presentato come una sorta di 'camaleonte' tra i sistemi di arredo per ufficio: può essere formale e rigoroso ma anche dinamico e cromaticamente innovativo. Impressione confermata da componenti quali «Homer» (qui illustrato), un elemento del sistema dalle molte anime. «Homer» ospita il computer, è dotato di un piccolo piano di lavoro girevole e regolabile in altezza, contiene documenti ed effetti personali… Sotto tutti i punti di vista è un micro ufficio mobile, a suo agio in un ambiente di lavoro come tra le pareti domestiche. Nel prestigioso catalogo Knoll non sfigurerà.

PL1: Homer
The «PL1» program is being presented as a sort of 'chameleon' among furnishing systems for the office. It can be formal and rigourous but also dynamic and chromatically innovative. An impression that has been confirmed by components like «Homer» (illustrated here), an element from the many-souled system. «Homer» houses a computer, is equipped with a small rotary and height-adjustable top and contains documents and personal effects... It is, to all intents and purposes, a mobile micro office that is equally at home at a workplace or within domestic walls. «Homer» will obviously not cut a sorry figure in the prestigious Knoll catalogue.

Ferruccio Laviani (Max) Progettista *Designer*
KARTELL OFFICE - KARTELL
Via delle Industrie 1, 20082 Noviglio (Milano)
02.90.01.21 **F** 02.90.53.316
E-mail: kartell@kartell.it

Kartell Office: Max
Attiva da poco, la divisione Kartell Office ordina in funzione di una destinazione mirata – l'ufficio – gli innumerevoli prodotti del catalogo Kartell che si prestano a essere usati in questo contesto. Alla guida della nuova 'famiglia' è stata posta la scrivania «Max», un prodotto disegnato *ad hoc* da Ferruccio Laviani. Il suo piano ha una forma che consente aggregazioni di più scrivanie; ogni gamba è formata da tre tubolari metallici che si uniscono alla base terminando su ruote o piedini. I colori del piano (bianco, verdino, arancio, grigio antracite) sono studiati per abbinarsi a tutte le varianti cromatiche degli altri prodotti a catalogo.

Kartell Office: Max
Active for but a short time, the Kartell Office division is organized on the basis of a specific target – the office – the innumerable products in the Kartell catalogue being tailored to use in that setting. At the helm of the new 'family' is the «Max» desk, a product designed for the purpose by Ferruccio Laviani. Its top has a shape that allows the creation of clusters of desks. Each leg is made up of three metal tubulars that are joined to the base, ending in wheels or feet. The colours of the top (white, pale green, orange and anthracite grey) have been researched to combine with all the chromatic variants of the other products in the catalogue.

Cloud
Nel paesaggio toscano, i colli si succedono all'orizzonte spesso sovrastati da nuvole soffici e corpose. Paesaggi che devono aver ispirato anche Carlo Bartoli nel disegnare la poltroncina a pozzetto «Cloud». Sovrapponibile, poco costosa perché realizzata sfruttando al meglio le avanzate tecnologie di cui l'azienda toscana dispone, «Cloud» riscatta con l'accuratezza della forma l'apparente povertà dei materiali. La scocca è in polipropilene (in sette colori goffrati), il telaio è realizzato in pressofusione di alluminio, le gambe sono in acciaio inox, alluminio anodizzato o acciaio verniciato.

Cloud
In the Tuscan countryside, hills that chase one another across the horizon are often crowned by thick, fleecy clouds. Landscapes that must have inspired Carlo Bartoli, when he designed the «Cloud» tub chair. Stackable and low-cost, because created by exploiting to the ultimate the advanced technologies the Tuscan company has at its disposal, «Cloud» more than makes up for the poverty of its materials with a superbly clean-lined shape. The shell is in polypropylene (in seven embossed shades), the frame is made of die-cast aluminum, and legs are in stainless steel, anodized aluminum or painted steel.

Carlo Bartoli Progettista *Designer*
SEGIS
P.O. Box 279, Loc. Fosci, Via Umbria 14
53036 Poggibonsi (Siena)
0577.98.03.33 **F** 0577.93.80.90
E-mail: segis@segis.siena.it
http://www.segis.siena.it

Jonathan Crinion Progettista *Designer*
STAVERTON LTD
4 Old Bailey, London EC4M 7BG (UK)
+44-171 - 332.0332 **F** +44-171 - 332.0331
E-mail: sales@staverton.co.uk
http://www.staverton.co.uk

Landscape™ by Staverton
Il sistema di arredi «Landscape™» è un progetto semplice ma al tempo stesso forte, dove gli ingombri visivi sono ridotti al minimo per privilegiare la spazialità e quindi la comunicazione. I tavoli hanno un sostegno studiato per sorreggere piani di grandi dimensioni (sino a 240 cm) senza un supporto visibile. Le composizioni sono guidate da una gradualità che parte da "Local Landscape" (un tavolo e mobili per l'archivio), passa per "Rural Landscape" (si aggiungono tavolino e scaffali), per arrivare alla complessità di "Urban Landscape" (impiego di tutti i componenti).

Landscape™ by Staverton
Lightning exchanges of information are the fulcrum of modern office work. The «Landscape™» furnishing system is a simple but also powerful design, where visual encumbrances have been reduced to a minimum to give priority to space and, hence, communication. Tables feature a support researched to undergird tops with huge dimensions (up to 240 cm) without a support anywhere in sight. Compositions are guided by a gradualness that starts with "Local Landscape" (a table and furniture pieces for archives), develops into "Rural Landscape" (by adding an end table and shelves) and climaxes in the complexity of "Urban Landscape" (involving a use of all the components).

SOGEGA
Via Cascinetta 11, 28013 Gattico (Novara)
0322.83.82.88 **F** 0322.83.83.85

Metalfloor®
«Metalfloor®» è un pavimento vinilico metallizzato costituito da uno strato superiore (circa 1,1-1,2 mm) di puro PVC, scarsamente plastificato, contenente la polvere metallica che ne determina il colore e la finitura, rinforzato con sfere di vetro; lo strato inferiore in PVC, con cariche minerali e plastificanti, serve da supporto e determina lo spessore totale della piastrella (2,5 mm). «Metalfloor®» va posato su sottofondi perfettamente lisci, asciutti, solidi e protetti da possibili infiltrazioni d'acqua. Colorazioni disponibili: bronzo, bronzo scuro, rame, rame scuro, argento, azzurro, argento-verde, e bronzo-verde. Formato: 40x40 cm.

Metalfloor®
«Metalfloor®» is a metalized vinyl floor consisting of an upper layer of pure, sparingly plasticized PVC containing the metallic dust that determines its colour and finish and reinforced by glass balls. The lower layer in PVC, with mineral and plasticizing fillers, serves as a support and determines what the total thickness of the tile (2.5 mm) should be. «Metalfloor®» should be laid on foundations that are perfectly smooth, dry and protected from infiltrations by water. Available shades: bronze, dark bronze, copper, dark copper, silver, sky blue, silver-green and bronze-green. Size: 40x40 cm.

Atelier Bellini (Claudio Bellini, John Bennet)
Progettisti *Designers*
FREZZA®
Via Ferret 11/9, 31020 Vidor (Treviso)
0423.98.76.01 **F** 0423.98.78.00
E-mail: frezza@gpnet.it **http:**//www.frezzainc.com

Team Work
Lavorare in gruppo significa essere aperti alle idee altrui, disponibili al confronto, capaci di integrarsi e di mettere a proprio agio i nuovi collaboratori. Il sistema di arredi «Team Work» propone scenari improntati a questo spirito. Esso è concepito proprio per adattare una serie di nuclei attrezzati alle diverse esigenze organizzative e spaziali, nuclei facilmente modificabili per favorire così l'integrazione e la comunicazione tra i membri del gruppo. Ponti tecnici (come quello qui illustrato) sorreggono i moduli per l'archiviazione e i vari accessori, lasciando il più possibile libero il piano della scrivania.

Team Work
Working in groups means keeping your mind open to the ideas of others, welcoming confrontation and comparisons, being able to fit in with the group and putting new collaborators at their ease. The «Team Work» system of furnishings offers scenarios characterized by this spirit. It was conceived to adapt a series of equipped nuclei to various organizational and spatial needs – nuclei easily modified to favour integration and communication among group members. Technical bridges (like the one shown here) support filing modules and various accessories, thus leaving the top of the desk as free as possible.

Michele Sbrogiò Progettista *Designer*
FOSAM
Via Piandipan 61, 33080 Fiume Veneto (Pordenone)
0434.56.31 **F** 0434.95.78.30

Isola
Il sistema di arredi «Isola» è studiato per ridurre gli ingombri e aumentare la funzionalità. Il suo elemento caratterizzante è il giunto in alluminio pressofuso posto sulla parte superiore di ogni gamba. Il giunto garantisce innesti sicuri per lo sviluppo orizzontale e verticale del sistema, rendendo inoltre possibile la collocazione degli accessori: portatelefono, mensola, portadocumenti ecc. L'elettrificazione è risolta mediante un sistema autonomo, parallelo alla gamba, che prosegue in orizzontale adattandosi a piani sia rettilinei sia curvi. Gli elementi del sistema sono disponibili in più finiture.

Isola
The «Isola» (island) furnishing system was researched to slash obstacle courses to a minimum and build functions to a maximum. Its key element, a die-cast aluminum joint, is located on the upper part of each leg. The joint guarantees fail-safe connections for the extension, both vertical and horizontal, of the system, making possible, moreover, the insertion of accessories, telephone stand, shelf, document basket etc. Electrification is done through an autonomous system, parallel to the leg, which carries on in a horizontal fashion, adapting to tops, whether rectilinear or curved. The system's elements come in several finishes.

Progetto 1
Il denominatore comune della collezione «Progetto 1» è rappresentato da elementi ponte in acciaio trafilato, con i quali si possono realizzare i più diversi arredi per la casa e l'ufficio (tavoli, contenitori, console, rack, panche, carrelli...), tutti improntati a una rigorosa matrice razionalista. Gli elementi ponte vengono uniti ai telai supporto tramite viti M8; le strutture sono verniciate con polveri termoindurenti a finitura opaca, oppure elettrozincate previa spazzolatura; per l'esterno sono zincate a caldo. I piani sono contenuti dalla struttura composta dall'insieme ponti/telai e sono realizzati in acero, wengè, ciliegio o laminato.

Progetto 1
The common denominator of the «Progetto 1» (project 1) system are bridge elements in steel extrusion, with which the most widely varied furnishings for home and office (tables, case pieces, consoles, racks, benches, trolleys...) can be made, all based on a rigourously rationalistic matrix. Bridge elements are joined to support frames by means of M8 screws. Structures are coated with a heat-setting powder paint with an opaque finish, or electro-galvanized after being brushed. Exteriors are hot-galvanized. Tops crown a structure comprising the bridge/frame aggregate and are made of maple, wengé, cherry or laminate.

Monica Armani Progettista *Designer*
ARMANI
Via Torre Verde 25, 38100 Trento
0461 - 91.10.32 **F** 0461 - 91.75.96
E-mail: armani@armanidesign.com
http: //www.armanidesign.com

Luxwall
Le pareti divisorie attrezzabili «Luxwall» privilegiano la leggerezza e la trasparenza, come le soluzioni vetrate qui illustrate (in cristallo temperato e stratificato, spessore 10 o 12 mm) dimostrano con efficacia. Nella configurazione standard la struttura è formata da trafilati in lega di alluminio, con elementi di giunzione in acciaio e snodi in alluminio pressofuso. I profili orizzontali hanno sagoma rastremata e una regolazione di 20 mm che assorbe le eventuali flessioni dei solai. I moduli vetrati sono uniti mediante giunti brevettati in policarbonato autoestinguente e trasparente, che consentono raccordi rettilinei e ad angolo.

Luxwall
«Luxwall» tool fences give priority to lightness and transparency, as the glazed solutions shown here (in toughened and stratified plate glass, measuring 10 or 12 mm in thickness) clearly show. In the standard configuration, the structure consists of aluminum alloy extrusions, with connecting elements in steel and joints in die-cast aluminum. Horizontal profiles have a tapering shape and 20-mm adjustment that absorbs any curvatures in floors. Glazed modules are connected by patented joints in self-extinguishing and transparent polycarbonate, which allow rectilinear and corner connections.

FOTO RICHARD BRYANT

FOTO CRISTIANO PINZAN

Ubis (Daniele Del Missier) Progettista *Designer*
FARAM - DIVISIONE UFFICIO
Via Schiavonesca 71, 31040 Giavera del Montello (TV)
0422.88.48.11 **F** 0422.88.20.09
E-mail: faram@faram.com **http:**//www.faram.com

Giovanni Carini Progettista *Designer*
ITERBY ITALIANA MOBILI
Via dell'Industria 5/7, 61025 Montelabbate (Pesaro)
0721.48.981 **F** 0721.48.19.60
E-mail: iterby@iterby.it **http:**//www.iterby.it/

Zip
Semplicità e funzionalità sono le parole guida del sistema di arredi «Zip». Le linee pure ed essenziali dei suoi componenti fanno sì che i posti di lavoro abbiano una configurazione chiara, priva di inutili ridondanze, ma in grado di soddisfare ogni necessità operativa. Praticità e flessibilità cui contribuiscono in modo determinante il disegno semplice dei sostegni, siano essi le gambe dei tavoli o i profili dei pannelli.

Zip
Simplicity and functional prowesss are the guiding lights of the «Zip» furnishing system. The pure and essential lines of its components make sure that workplaces have a configuration that's crystal-clear and free of useless redundancies, but capable of satisfying all operational necessities. Practicalness and flexibility are contributed to in a crucial way by the simple design of the supports, whether they be table legs or panel profiles.

Josep Lluscà Progettista *Designer*
OKEN
Strauss s/n, Pol. Ind. "Can Jardi"
08191 Rubí - Barcelona (Spagna)
+34-93 - 58.82.568 **F** 34-93 - 58.80.345

Neko
Immagine, ecologia ed ergonomia sono i punti di forza del progetto «Neko». Le poltrone hanno forme e colori che richiamano la natura, il cui rispetto si riflette nella concezione costruttiva e nella scelta dei materiali. I vari componenti sono uniti senza saldature; sedile, schienale e accessori sono in polipropilene, piedi e braccioli in alluminio non trattato; rivestimento e imbottitura sono rimovibili e riciclabili; le parti non indispensabili sono state eliminate. Per quanto concerne l'ergonomia, il movimento sincrono di schienale e braccioli è stato sviluppato seguendo precisi consigli medici.

Neko
Image, ecology and ergonomics are the strong points of the «Neko» project. Armchairs have shapes and colours that are reminiscent of nature, deep respect for which is reflected in their constructive conception and choice of materials. The various components are joined with screws, welding having been banned. Seat, back and accessories are made of polypropylene, feet and arms of untreated aluminum. Slipcovers and upholstery are easily removed and recycled, anything that was not indispensable having been eliminated. As far as ergonomics are concerned, the synchronous movement of back and arms was worked out by following meticulous medical advice.

Steel
Come dice il progettista "il progetto «Steel» nasce da un concetto costruttivo che riconduce chiaramente alle origini del movimento moderno e a esperienze svolte nell'ambito del design degni anni del Novecento. Il telaio in tubo quadro cromato, a tutti gli effetti un telaio portante e lasciato a vista, accoglie la scocca rivestita che assume diverse proporzioni in relazione ai vari tipi di seduta", ovvero: Armchair, Seat Sofa (due e tre posti), American Lounge Chair, Steel Lounge Chair, Wood Lounge Chair, American Boardroom Chair, Boardroom Chair, Side Chair.

Steel
As the designer tells us, "the «Steel» project was born of a constructive concept that goes all the way back to the origins of the modern movement and experience forged within the sphere of twentieth-century design. The frame in chromium-plated square tubing which is, for all intents and purposes, a visible support frame, accommodates an upholstered shell, which takes on different proportions in relation to seating of various types". The collection comes in the following models: Armchair, Seat Sofa (two or three seats), American Lounge Chair, Steel Lounge Chair, Wood Lounge Chair, American Boardroom Chair, Boardroom Chair and Side Chair.

Enrico Franzolini Progettista *Designer*
MOROSO
Via Nazionale 60, 33010 Cavalicco (Udine)
0432.57.71.11 **F** 0432.57.07.61
E-mail: info@moroso.it **http:**//www.moroso.it

Independence
La serie di sedie per ufficio «Independence» è stata aggiornata includendo un nuovo rivestimento e alcuni dettagli (per esempio, i braccioli a forma di T, regolabili in altezza, tratti dalla serie «Spin»). «Independence» si basa sul principio ergonomico che il corpo umano deve muoversi continuamente mentre è seduto. Per questo tutti i modelli di «Independence» seguono i più piccoli movimenti dell'occupante, sia che questi si trovi seduto alla scrivania, in una sala conferenze oppure intorno a un tavolo riunione. Nella collezione sono infatti inserite sedie girevoli operative e direzionali e sedie cantilever sovrapponibili.

Independence
The «Independence» series of chairs for the office has been updated by including a new cover and several detailing items. «Independence» is based on the ergonomic principle that the human body should never stop moving, even when seated. That's why all models follow the tiniest movements of the sitter, whether he be seated at a desk, in a meeting room or around a conference table. Included in the collection, in fact, are operative and managerial swivel chairs and stackable cantilever chairs.

Burkhard Vogtherr Progettista *Designer*
FRITZ HANSEN®
Allerødvej 8, DK-3450 Allerød (Danimarca)
+45-48 - 17.23.00 **F** +45-48 - 17.19.48
http: //www.fritzhansen.com
IN ITALIA: MC SELVINI
Via Carlo Poerio 3, 20129 Milano
02.76.00.61.18/66.02.14.08 **F** 02.78.13.25

FOTO BEPPE RASO

Castiglia Associati con Krzysztof Miksza
Progettisti *Designers*
IOC INTERNATIONAL OFFICE CONCEPT
Via dell'Artigianato, 20034 Giussano (Milano)
0362.86.22.96 **F** 0362.31.09.11
E-mail: concept@lemamobili.com

Freeway
«Freeway» non è solo un piano scrivania ma un vero sistema di arredo; il suo segreto risiede nell'elemento portante, il 'ponte', che sostituisce le gambe e grazie al quale «Freeway» può vivere da solo o aggregarsi ad altri piani, in composizioni adatte alle più svariate esigenze. L'elevata resistenza della struttura, realizzata in profili di alluminio a sezione quadrata (60x60 mm), consente a un solo elemento di sostenere più piani, liberando lo spazio sottostante; le travi si collegano in qualsiasi posizione, sia tra loro sia agli elementi a ponte; alle travi vengono agganciati i vari accessori, quali canalizzazioni, modesty panel, cassettiere ecc.

Freeway
«Freeway» is not just a desk top but an actual furnishing system. Its secret lies in a support element – a 'bridge' – which replaces the legs and thanks to which «Freeway» can thrive on its own or be added to other tops, in compositions that are perfect for the most widely differing needs. The marked resistance of the structure, made of aluminum profiles with a square cross-section (60x60 mm), enables a single element to hold up several tops, thus freeing the space beneath. Beams are connected in any position, both among themselves and to bridge elements. Fastened to the beams are various accessories such as raceways, modesty panels, drawer pedestals etc.

Piero Lissoni Progettista *Designer*
MATTEOGRASSI®
Via Padre Rovagnati 2, 22066 Mariano Comense (CO)
031.4.50.40 **F** 031.74.83.88 **Tlx** 380667

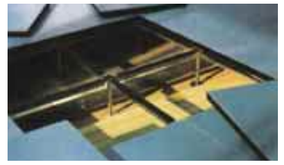
East End
I confini tra gli arredi domestici e quelli destinati all'ufficio tendono a farsi sempre più deboli; elementi degli uni confluiscono negli altri, mischiando funzioni, stili, scelte materiche e cromatiche. «East End» ne è un esempio e una conferma. La pacata eleganza delle forme, nelle quali prevalgono i volumi geometrici e le linee precise, viene enfatizzata dall'accurata scelta dei materiali, mescolati con la sensibilità e l'accortezza che contraddistinguono il modo di progettare di Piero Lissoni. Il tavolo è una scrivania essenziale, il mobile contenitore su ruote una cassettiera che gli sta accanto. Oppure viceversa.

East End
The borderline between domestic furnishing and office decor areas is getting weaker by the minute. Elements from one are flowing into the other, mixing functions, styles, materials and colours. «East End» is an example and a confirmation of the phenomenon. The sedate elegance of shapes in which geometric volumes and precise lines prevail, is lent emphasis by a painstaking choice of materials, mixed with the sensitivity and astutenesss that set Piero Lissoni's way of designing apart from all others. The table is an essential desk and the case furniture piece on wheels is a drawer pedestal made to keep it company. Or vice versa.

Focus
Il programma «Focus» comprende i consueti componenti di un sistema di arredi per ufficio: scrivanie, cassettiere, tavoli riunione, mobili e armadi di varie misure e tipologie. Uno sguardo più attento mette in luce, 'focalizza', i dettagli che lo rendono singolare e duttile alle più disparate esigenze. Per esempio, lo schermo sagomato in acciaio che raccorda fianco e piano, la trave che collega i vari tipi di supporto utilizzati nelle scrivanie (fianchi, piedistalli circolari, cassettiere), alloggiando al suo interno la canalizzazione per i cavi e la scatola delle prese... e tanti altri accorgimenti che ne fanno una proposta di arredo interessante.

Focus
The «Focus» program includes the usual components of a system of furnishings for the office – desks, drawer pedestals, conference tables, furniture pieces and cabinets in various sizes and typologies. A more gimlet-eyed glance sheds light – 'focusses' – on detailing that makes the program unique and adaptable to the most widely differing needs. For example, the shaped screen in steel that connects side and top and the beams that link the various types of support used for desks (sides, circular pedestals and drawer pedestals), while hosting raceways for wires and the socket box... and other stratagems that make it an intriguing decor item.

GIAIOTTI
Via Udine 25, 33043 Cividale del Friuli (Udine)
0432.73.34.14 **F** 0432.70.04.48
E-mail: giaiotti@pn.itnet.it **http:** //www.giaiotti.itm



Pavimenti sopraelevati rimovibili
I pavimenti sopraelevati sono una soluzione molto adottata negli ambienti di lavoro. Quelli forniti da GE Giussani sono rifiniti in marmo, granito, moquette, legno, gomma, PVC, linoleum o laminato. I supporti sono costituiti da moduli (60x60 cm) in agglomerato di legno e termoindurenti; in solfato di calcio; in agglomerato di legno, resine leganti e termoindurenti uniti a uno strato in solfato di calcio; infine, in agglomerato di legno e materiale inerte legati da resine stabilizzanti e termoindurenti, supporto indicato laddove sia imposta una resistenza al fuoco superiore ai 60 minuti o un elevato livello di assorbimento acustico.

Removable raised floors
Raised floors are a solution that's widely used in work environments. The ones supplied by GE Giussani are finished in marble, granite, wall-to-wall carpeting, wood, rubber, PVC, linoleum or laminate. Supports consist of modules (60x60 cm) in laminboard and heat-setting resins; in calcium sulphate; in laminboard and binding and heat-setting resins joined to a layer in calcium sulphate; lastly, in laminboard and aggregate bonded by stabilizing and heat-setting resins. This last is recommended as a support wherever legal or other requirements call for fire resistance longer than 60 minutes or a high level of sound absorption.

GE GIUSSANI
Via Montecassino 35, 20030 Baruccana (Milano)
0362.50.31.43 **F** 0362.52.03.07

Odeon
Il programma per l'ufficio direzionale «Odeon» comprende scrivanie, mobili contenitori e di servizio, tavoli riunione. In produzione già da qualche anno, deve il suo successo alle finiture ricercate e ben accostate, agli spessori pronunciati, al disegno dei piedini livellatori in metallo, nonché all'essenziale e funzionale sistema di canalizzazione dei cavi. Le scrivanie hanno piani di forma ergonomica realizzati in più materiali (noce nazionale o bubinga abbinati a parti trattate con verniciatura goffrata in diversi colori); i piani dattilo sono in cristallo; i tavoli riunione sono disponibili in svariate configurazioni.

Odeon
The «Odeon» executive office program encompasses desks, case furniture and service pieces and conference tables. On the production line for some years now, it owes its success to sophisticated and sensitively allied finishes, hefty thicknesses and the design of feet levelers in metal, as well as an essential and functional system of raceway wiring management. The desk has ergonomically shaped tops made of several materials (Italian walnut or bubinga combined with parts treated with an embossed coating of paint in various tones). Typing tops are in plate glass, and conference tables come in complex but highly rational clusters.

ALEA - OFFICE FURNITURE - MARCHIO DI C.M.C.
Via Col de Rust 19, Frazione Sarone
33070 Caneva (Pordenone)
0434.77.73.33 **F** 0434.77.73.03
E-mail: aleaoffice@telenia.it
http://www.aleaoffice.com

Queen
Nella collezione «Queen», il legno (noce o palissandro) e la pelle naturale giocano un ruolo da protagonisti, trattandosi di arredi per gli uffici di alto livello. La scrivania, dal piano leggermente arcuato in legno, con sottomano rivestito in pelle, ha base in legno o rivestita in pelle; le dimensioni sono imponenti (300x130x72H cm). Le fanno da corollario mobili di servizio e cassettiere (qui illustrati), montati su ruote e disponibili ciascuno in due modelli.

Queen
In the «Queen» collection, wood (walnut or Brazilian rosewood) and natural leather play a protagonist's role, as they are used for prestigious offices. The desk, with its slightly curved top, features a section faced in leather and a base in wood or leather-covered. Dimensions are outsized (300x130x72H cm). Auxiliary items are service furniture pieces and drawer pedestals (illustrated here), mounted on wheels and each one available in two models.

Gianni Moscatelli Progettista *Designer*
FORMANOVA
Via Nazionale dei Giovi 13, 20030 Bovisio (MI)
0362.59.12.01 **F** 0362.59.12.03

Valeo Senior
La collezione «Valeo» comprende divani e poltrone con struttura in multistrato di pioppo e poliuretano espanso a quote differenziate, rivestiti in pelle pieno fiore. I piedini sono realizzati in estruso di alluminio anodizzato opaco o in barra di alluminio anodizzato opaco. Ampliata ai mobili per ufficio, con il nome «Valeo Senior», essa prevede anche la scrivania, la sedia (modello «Pasqualina») e la poltrona «OFX», con schienale alto o basso.

Valeo Senior
The «Valeo» collection embraces sofas and armchairs with structures in poplar plywood and foamed polyurethane in different densities, covered with full-grain leather. Legs are made of opaque anodized aluminum extrusion or opaque anodized bar aluminum. Expanded to include furniture for the office, under the name «Valeo Senior» it also provides for a desk, chair (the «Pasqualina» model) and «OFX» armchair, with a high or low back.

ENRICO PELLIZZONI
Via Como 49, 22066 Mariano Comense (Como)
031.74.62.86 **F** 031.74.62.56
E-mail: info@enricopellizzoni.com
http://www.enricopellizzoni.com

Elevfloor
Disponibili in moduli (60x60 cm) con vari tipi di composizione (semplificando, con anima in conglomerato di legno e resine termoindurenti ad alta densità, con anima in conglomerato minerale a base cementizia e rinforzo in fibre di legno mineralizzate, con anima in solfato di calcio rinforzato con fibre) e sostenuti da strutture in acciaio galvanizzato, i pannelli per pavimenti «Elevfloor» consentono l'impiego di una vastissima gamma di materiali da rivestimento: linoleum, PVC, ceramica, pietre naturali, moquette, legni pregiati e laminati plastici. Senza limitazioni progettuali nella ricerca di nuove soluzioni tecniche ed estetiche.

Elevfloor
Available in modules (60x60 cm) with various types of composition (simplified, with a core in a mix of wood and high-density heat-setting resins, a core in a mineral mix with a cement base and reinforcement in mineralized wood fibers or a core in fiber-reinforced calcium sulphate) and supported by structures in galvanized steel, panels for «Elevfloor» raised floors allow the use of a virtually endless range of facing materials – linoleum, PVC, ceramics, natural stone, wall-to-wall carpeting, fine woods and plastic laminates. With no design limits placed on the company's search for new solutions, both technical and aesthetic.

INDUSTRIE ODDICINI
Via XX Settembre 186, 28025 Gravellona Toce (VB)
0323.86.41.44 **F** 0323.84.82.77
E-mail: oddicini@verbania.alpcom.it
http://www.verbania.alpcom.it/aziende/oddicini/oddicini.html

Jaguar by Cazzaro®
Amenità e *status* sono i concetti che, a detta dei progettisti, hanno guidato la messa a punto degli arredi del nuovo marchio Jaguar by Cazzaro®, qui rappresentati da un imponente tavolo/scrivania. La volontà di rappresentare un modo di essere in maniera permanente, contrapposto a ogni cambiamento, permea l'intero programma (scrivanie, librerie, scrittoi, poltrone, divani, sedie ecc.), tanto che ogni pezzo è contrassegnato da una placca in argento recante il nome del committente, il numero di serie, l'anno di riferimento e la quantità di pezzi realizzati nell'anno. Nulla è lasciato al caso, tutto è fissato per sempre...

Jaguar by Cazzaro®
Sheer delight and status *are the concepts which, according to the designers involved, guided their hands in developing furnishings with the new Jaguar by Cazzaro® trademark, represented here by an impactful table/desk. The desire to portray a rock-solid life style that stands firm in the teeth of every change, runs through the entire program (desks, bookcases, armchairs, sofas, chairs etc.). Each piece, in fact, is identified by a silver plaque bearing the name of the client, its number in the series, year in which it was made and the number of pieces brought out during the year. Nothing is left to chance, everything being styled to last forever...*

Alessandro Vassallo (Enthoven Associati Italia)
Progettista *Designer*
CAZZARO®
Via Pacinotti 19, 35017 Piombino Dese (Padova)
049.93.65.299 **F** 049.93.66.222
E-mail: cazzaro@cazzaro.com
http: //www.cazzaro.com/

Eko
«Eko», ovvero scrivanie e tavoli riunione (nonché cassettiere, contenitori, librerie e console) studiati per configurare in modo estremamente personale l'ufficio direzionale. Due elementi (l'allungo e il piano conversazione) e la possibilità di combinare materiali diversi, rinnovano il piano di lavoro, offrendo nuove possibilità espressive. Le strutture portanti delle scrivanie e i sottopiani sono in legno laccato, mentre gli elementi compositivi dei piani sono in ciliegio, noce italiano, cristallo sabbiato o in pelle 'mover'.

Eko
«Eko», or desks and conference tables (as well as drawer pedestals, case pieces, bookcases and consoles), are researched to configure the managerial office in a highly personal way. Two elements (an extension and conversation top) and a potential for combining various materials, thus freshening the work top, offer new expressive options. Both the support structures of desks and under-top elements come in lacquered wood, while tops are in cherry, Italian walnut, sandblasted plate glass or 'mover' leather.

Giorgio Topan, Gianantonio Perin
Progettisti *Designers*
ARCHIUTTI
Via Postumia Ovest 200
31050 Olmi di San Biagio di Callalta (Treviso)
0422 - 89.95.11 **F** 0422 - 89.23.04
E-mail: archiutti@tin.it **http:** //www.archiutti.com

Iper
«Iper» è un sistema organico di strutture modulari per l'arredamento d'ufficio, sia individuale sia collettivo. La linea direzionale gioca sui colori delle strutture, nero e alluminio, e sull'importanza dei piani in cristallo (come nel caso qui illustrato) o in legno di ciliegio. Tutto il sistema è dotato di tecnologie e cablaggi per l'inserimento dei cavi. La struttura in alluminio ne costituisce la spina dorsale e l'elemento più caratterizzante.

Iper
«Iper» is an organic system of modular structures for furnishing offices, whether private or group. The managerial line gets its effects through the tones assigned to structures – black and aluminum – and the importance of tops in plate glass (as in the case shown here) or cherry. The entire system comes equipped with technologies and wiring systems for the insertion of cables. Its structure in aluminum forms the backbone of the complex and is its most distinctive element.

Guido Galet Progettista *Designer*
CA' ONORAI INTERIOR DESIGN
Viale del Commercio 26/32, 35013 Cittadella (PD)
049.94.01.500 **F** 049.59.73.502
http://www.caonorai.com

UR 303
Via dalla pazza folla del design, Umberto Riva ha lasciato, con pochi ma significativi pezzi, un segno inconfondibile in un campo dove regna l'imitazione. Riproporre il programma direzionale «UR 303» a qualche anno dal suo debutto fa capire quanto possano essere anticipatori certi progetti. Tra gli arredi «UR 303» spicca la scrivania, sorretta da tubi di acciaio verniciato a polveri epossidiche, uniti mediante un giunto in pressofusione di alluminio sabbiato e verniciato trasparente, lo stesso materiale usato per i puntali delle gambe; il piano è in multistrato di betulla finlandese impiallacciato acero, oppure in cristallo.

UR 303
Having distanced himself from the madding design crowd, Umberto Riva has made an unmistakable mark in a field where everyone copies everyone else, through the impact of a few but very important pieces. The reoffer of his «UR 303» managerial program just a few years after its debut provides clear proof of the future-oriented nature of certain designs. Outstanding among the «UR 303» furnishings is a desk, supported by steel tubes, held together by a joint in aluminum die-casting, the same material as that used for the ferrules on the legs of the item. The top is in Finnish birch plywood, with a maple veneer, or plate glass.

Umberto Riva Progettista *Designer*
IB OFFICE ITALIA
Via Malcontenta 18/A, 30175 Marghera - Venezia
041.54.70.477 **F** 041.54.70.483
http://www.iboffice.com

Artù
Nella concezione costruttiva, tutti i mobili della serie «Artù» hanno la struttura realizzata in alluminio e ferro. In particolare, i tavoli sono stati ideati per potersi adattare a ogni tipo di spazio, grazie a una struttura flessibile che si può modificare con relativa semplicità e rapidità di montaggio. Il progetto si basa su una struttura minima, sorretta da una trave, sottile ma resistente alle sollecitazioni, che per la sua forma si comporta con la massima stabilità, anche in composizioni grandi e articolate. Il sistema è predisposto per ospitare i cavi per le attività informatiche e per l'illuminazione; essi sono alloggiati all'interno delle mensole che si dipartono dalla trave e sorreggono il piano; sulla trave si innestano anche le gambe in metallo a sezione circolare. Scrivanie, cassettiera, tavoli riunione, mobili contenitori di differenti altezze sono realizzati con materiali e finiture diversi, spesso intercambiabili nelle tonalità, ma sempre accostati in modo armonioso.

Artù
From the standpoint of constructive conception, all the pieces in the «Artù» series have a structure made of aluminum and iron. The tables, in particular, were ideated to be able to adapt to spaces of all types, thanks to a flexible structure that can be modified relatively simply and mounted rapidly. The design is based on a minimal structure, held up by a beam, which is slender but resistant to stresses of all types. Thanks to its shape, its behaviour is marked by the ultimate in stability, even in huge and elaborate compositions. The system was designed to play host to wiring for computing activities and lighting solutions, which is housed inside shelves that have their origin in the beam and support the top. Also attached to the beam are metal legs with a circular cross-section. Desks, drawer pedestals, conference tables and case furniture pieces in different heights are made of different materials and finishes, whose tones are often interchangeable, but always combined in a harmonious way.

Michele De Lucchi Progettista *Designer*
POLTRONA FRAU
62029 Tolentino (Macerata)
0733.90.91 **F** 0733.97.16.00
E-mail: info@poltronafrau.it
http://www.poltronafrau.it

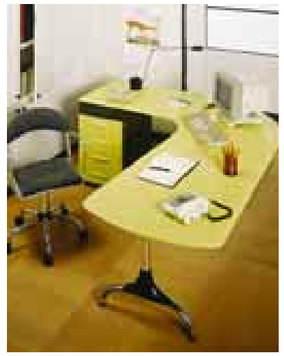
Master Point
La linea di arredi direzionali «Master Point» comprende una ricca scelta di tavoli riunione, scrivanie, armadiature e sedie coordinate, tutti sapientemente rifiniti in cuoio. I piani dei tavoli e delle scrivanie sono in legno di ciliegio, frassino oppure in vetro.

Master Point
The «Master Point» line of managerial furnishings embraces a rich selection of conference tables, desks, cabinets and coordinated chairs, all skillfully finished in leather. The tops of tables come in cherry, ash or glass.

CODUTTI
Via Bonavilla 24, 33037 Passons (Udine)
0432.54.14.14 **F** 0432.54.0045

Trend
Le scrivanie del sistema «Trend» hanno piani di forma ergonomica sorretti da gambe, dal profilo elegante e originale, costituite da una colonna centrale in alluminio lucidato e dotate di regolazione per il livellamento a pavimento. La parte centrale della gamba, dove si innestano le razze, è in alluminio pressofuso, verniciato sempre in grigio scuro. I piani sono in MDF trattato con Verlam, un prodotto che garantisce durezza, resistenza all'usura e idrorepellenza.

Trend
Desks from the «Trend» system vaunt tops with an ergonomic shape undergirded by legs with an elegant and original profile, made up of a central column in polished aluminum and equipped with an adjustment mechanism for keeping the item level with the horizon. The central part of the leg, where the spokes originate, is in die-cast aluminum, invariably painted a dark grey. Tops are in MDF treated with Verlam, a product that guarantees hardness, resistance to wear and water-repellence.



Luigi Origlia Progettista *Designer*
ORIGLIA
Via Liguria 38, 12038 Savigliano (Cuneo)
0172.71.41.11 **F** 0172.21.568

Callisto
Pochi e semplici componenti per ottenere una migliore qualità di vita negli ambienti di lavoro. È questa l'idea che sta alla base di «Callisto», un programma di arredi per l'ufficio prodotto da Koleksiyon che, grazie alla geometria interattiva delle sue superfici di lavoro, permette di sfruttare lo spazio con coerenza e semplicità.

Callisto
All it takes is a few simple components to achieve a better quality of life in work surroundings. Which is the idea underlying «Callisto», a program of office furnishings produced by Koleksiyon which, thanks to the interactive geometry of its work surfaces, allows users to make the most of space with coherence and simplicity.

Günter (Gruppo Isaria) Progettista *Designer*
KOLEKSIYON MOBİLYA
Haci Osman Bayiri, 35 Büyükdere
Sariyer 80890 Ìstanbul (Turchia)
+90-212 - 223.13.20 **F** +90-212 - 223.14.45

Business Class
Come il nome stesso denuncia, «Business Class» è un divano pensato per l'ufficio. Rivestito in pelle naturale, è sorretto da gambe in acciaio cromato. Oltre che nel modello a tre posti (qui illustrato) «Business Class» è disponibile nella versione angolare e come poltrona singola.

Business Class
As its name indicates, «Business Class» is a sofa brainstormed for the office. Upholstered in natural leather, it is undergirded by legs in chromium-plated steel. In addition to the three-seat model (shown here) «Business Class» comes in a corner version and as an individual armchair.

SITLAND
Via Ca' Silvestre 12/M, 36024 Nanto (Vicenza)
0444.73.01.40 **F** 0444.63.84.07

Primaclasse
Concepita all'insegna dell'ergonomia e della comodità, «Primaclasse» è una seduta per comunità, più grande della media dei prodotti simili, realizzata in lamiera di acciaio forata monoscocca, con braccioli e base in tubolare di acciaio verniciato con polveri epossidiche. La base può essere anche in conglomerato di marmo sagomato, materiale impiegato anche per i tavolini, la cui forma arrotondata rende possibile affiancare i gruppi di sedute con diverse angolazioni, offrendo così maggiori possibilità di configurazione e ottimizzando lo spazio disponibile. Sedile e schienale possono essere dotati di cuscini.

Primaclasse
Conceived to obey the canons of ergonomics and comfort, «Primaclasse» (first class), a seating solution for public places, is bigger than the average product of this type. A mono-shell in perforated sheet steel, its arms and base are in epoxy-painted steel tubular. The base can also be in a shaped marble mix, a material also used for end tables, whose rounded form makes it possible to combine groups of seats at various angles, thus offering a greater number of configurative options and optimizing the space available. Seat and back can be equipped with cushions.

Acropoli Progettista *Designer*
CAIMI BREVETTI
Via Brodolini 25/27 20054 Nova Milanese (Milano)
0362.49.10.01 **F** 0362.49.10.60/49.10.61
E-mail: vendite.italia@caimi.com
E-mail: export.dept@caimi.com

System Canaletto
Negli arredi del «System Canaletto» gli elementi base (piani, strutture verticali e contenitori), indipendenti e formalmente definiti, si uniscono tra loro mediante particolari tecnico-strutturali (trave, capitello) che consentono un facile montaggio (e smontaggio) delle parti, definendo e caratterizzando il prodotto finale. I materiali impiegati sono il noce canaletto o il ciliegio per le parti in legno (anche il cristallo per i piani), alluminio pressofuso per le soluzioni tecnologiche, l'acciaio verniciato per gli elementi strutturali. Sono disponibili piani di lavoro e tavoli di varie forme e misure, nonché numerosi mobili contenitori.

System Canaletto
In «System Canaletto» furnishings the basic elements (tops, vertical structures and case pieces), self-sufficient and formally defined, are joined by structural detailing (beams and capital) that makes the assembly (and dismantling) of parts easy, while defining and characterizing the final product. The materials used are Canaletto walnut or cherry for parts in wood (and plate glass for tops), die-cast aluminum for technological solutions and varnished steel for structural elements. Available are work tops and tables of various sizes and shapes, as well as numerous case pieces.

G. Cappelletti - E. Pozzoli Progettisti *Designers*
ABBONDINTERNI
Via B. Cellini 2/4, 22066 Mariano Comense (CO)
031.75.07.75 **F** 031.75.13.66
E-mail: abbondinterni@abbondinterni.it
http://www.abbondinterni.it

Wood
La serie «Wood» offre soluzioni confortevoli ed esteticamente gradevoli, che ogni committente può personalizzare secondo le proprie necessità. Con «Wood» si possono arredare ambienti ad interazione collettiva o singoli uffici, soluzioni in ogni caso modificabili o integrabili nel tempo. Le postazioni di lavoro sono composte da scrivanie riconducibili a due tipologie: scrivanie con piani ergonomici sagomati e scrivanie con piani rettangolari di tipo tradizionale, entrambe collegabili tra loro per mezzo di penisole, angoli di raccordo e piani di varia forma. Gli arredi sono realizzati interamente con pannelli nobilitati melaminici.

Wood
The «Wood» collection offers solutions that are both comfortable and beautiful, which every client can customize in accordance with his needs. «Wood» enables users to furnish either group interaction environments or private offices, solutions that can be modified or integrated in every case over the long haul. Work stations are made up of desks that belong to two typologies – models with shaped ergonomic tops and others with traditional type rectangular tops, both of them connected by means of peninsulas, connecting angles and tops in various shapes. Furnishings are made entirely of melamine-coated panels.

Marco Meroni Progettista *Designer*
ZETA
Via XXIV Maggio 8, 20050 Verano Brianza (MI)
0362.99.06.49 **F** 0362.90.32.15
E-mail: zeta@xquasar.it

Abak
«Abak» è un sistema basato su scrivanie freestanding con struttura metallica in grado di essere costantemente aggiornato alle nuove esigenze: in qualsiasi momento le prestazioni del sistema possono essere accentuate o ridotte. Le basi, come gli altri elementi del sistema, scorrono sotto i piani lungo due barre metalliche, mentre i piani, i pannelli e gli schermi possono essere aggiunti o eliminati senza intervenire sull'intera struttura del posto di lavoro, permettendo il riutilizzo delle componenti e la riduzione dei costi. E senza rinunciare a ergonomia, design, privacy, cablaggio e immagine. Qui è suggerita una postazione di lavoro a quattro posti.

Abak
«Abak», a system based on free-standing desks with metal structures, amenable to being updated every time a new need arises, can highlight or play down its performance at any time. The bases, like the other elements in the system, slide under the tops along a pair of metal bars, while tops, panels and screens can be added or removed without taking the whole structure of the workplace apart. Components can be used again, hence costs are slashed. All this without sacrificing ergonomics, design, privacy, wiring management and image. Suggested here is a work station with four places.

HERMAN MILLER ITALIA
Via Gran Sasso 6, 20030 Lentate sul Seveso (MI)
0362.53.111 **F** 0362.53.11.33

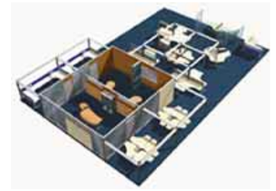
Campus
Nato per le aule scolastiche, quelle universitarie in particolare, «Campus» è un sistema di sedute a sedili ribaltabili da usare in aule a gradoni. Ogni elemento è costituito da un gruppo di quattro sedute montate su una struttura in metallo, alla quale è agganciato anche un elemento che serve da piano di appoggio e scrittura per la fila seguente. Sedile e schienale sono in legno curvato.

Campus
Born for schoolrooms and university lecture rooms in particular, «Campus» is a system of seating solutions with tip-up seats for use in auditoriums. Each element consists of a group of four seats mounted on a metal structure, to which is attached an element that can be used as a top to lean or write on for the following row. Seat and back are in curved wood.

EMMEGI
Via Lombardia 8, Zona Industriale
35043 Monselice (Padova)
0429.78.25.87/78.07.46 **F** 0429.72.005

E2000
Dalla semplice scrivania alla più sofisticata postazione di lavoro: è possibile con «E2000», un sistema di arredi facile da gestire, versatile, flessibile alle trasformazioni organizzative, ma sempre attento alle esigenze e al comfort psicofisico degli utilizzatori. Può delimitare aree chiuse negli uffici open space oppure configurare gruppi di workstation più o meno compatti. Oltre che di nuove forme ergonomiche e di numerose finiture, «E2000» si avvale di una modularità operativa che permette di accogliere con razionalità tutte le innovazioni che sono alla base dello sviluppo aziendale.

E2000
From the simplest desk to the most sophisticated work station, the galloping versatility of «E2000», a simple-to-manage furnishing system, enables it to adapt to all the ongoing organizational changes the office is being subjected to, while remaining sensitive at all times to users' psycho-physical comfort. It can rope off closed areas in open-space offices or configure more or less compact groups of workstations, arranged in a cross or straight line. Besides new ergonomic shapes and numerous finishes, «E2000» enjoys an operative modularity that allows it to embrace, with consummate rationalism, all of the innovative options that form the cornerstone of dynamic corporate development.



Pierluigi Stella Progettista *Designer*
ESTEL PROGETTO UFFICIO - ESTEL
Via S. Rosa 70, 36016 Thiene (Vicenza)
0445.38.96.11/38.96.53 **F**
0445.80.88.01/80.88.03 (export)
E-mail: estel@estel.com **http:** //www.estel.com

Vela
Il pannello frontale e gli elementi con i quali può essere attrezzato costituiscono la caratteristica peculiare di «Vela», un programma di arredi in grado di adeguarsi a qualsiasi layout. Il pannello, collocato nella posizione normalmente riservata al modesty panel, serve da sostegno a piani di servizio, contenitori per l'archiviazione, portatelefono, lampade e a tutto quanto può servire ad attrezzare (cablaggi compresi) uno o più posti di lavoro, lasciando liberi i piani delle scrivanie.

Vela
The front panel and elements with which it can be equipped constitute the primary selling point of «Vela», a furnishing program capable of adapting to any layout. The panel acts as a support for service tops, filing case pieces, telephone stand, lamps and anything else that can be used to equip one or more workplaces, thus clearing desk tops for action.

Michele Sbrogiò Progettista *Designer*
MECO
Via delle Industrie 5, 45100 Rovigo
0425.47.05.11 **F** 0425.47.46.36
E-mail: meco@ronet.it

PANOFFICE - MARCHIO DI C.M.C.
Via Col de Rust 19, Frazione Sarone
33070 Caneva (Pordenone)
0434.77.73.33 **F** 0434.77.73.03
E-mail: aleaoffice@telenia.it
http://www.aleaoffice.com

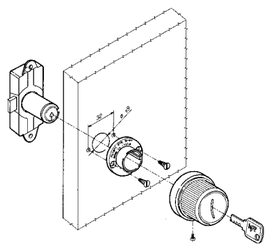
Oscar
Il fulcro del programma «Oscar» va cercato nella colonna in estruso di alluminio (diametro 100 mm) sulla quale si innestano i piani di lavoro e gli schermi policromi che, grazie alla varietà di forme e finiture, possono soddisfare anche l'utente più esigente. La colonna ospita al suo interno anche le canalizzazioni per il passaggio dei cavi. Tutte le strutture di sostegno (colonne, appoggi a terra, staffe) sono realizzate in alluminio estruso o in pressofusione, verniciato alle polveri epossidiche; per i piani di lavoro vengono utilizzati pannelli nobilitati (spessore 30 mm), bordati in ABS e rifiniti in vari colori ed essenze.

Oscar
The pivot of the «Oscar» program can be found in a column of aluminum extrusion (diameter: 100 mm) into which work tops and multicoloured screens can be fitted which, thanks to their variety of shapes and finishes, can satisfy the most demanding user. The column also houses raceways for wiring management. All the support structures (columns, floor supports and brackets) are made of epoxy-painted aluminum extrusion or a die-casting of aluminum. Made use of for work tops are PU-coated particleboard panels (thickness: 30 mm), edged in ABS and finished in various tones and species of wood.

Parete DP 10
La parete mobile «DP 10» permette l'inserimento al suo interno di numerose canaline passacavi, tanto da essere definita 'telematica'. La sua struttura portante è costituita da speciali montanti fissati a pressione, in tubolare rettangolare di acciaio zincato (48x60 mm), provvisti di molla nella parte superiore e di perno filettato alla base; la doppia pannellatura smontabile è formata da lastre in fibra (spessore 16 mm) con bordi a spigoli arrotondati, nobilitate su entrambi i lati con melamina. La parete finita è spessa 96 mm. L'inserimento di porte e moduli vetrati (con telaio in alluminio) non altera la perfetta complanarità della parete.

DP 10 wall
The «DP 10» removable wall welcomes the insertion of so many cable-transit raceways that it has been described as 'telematic'. Its support structure is made up of special, pressure-anchored uprights, in rectangular galvanized steel tubular (48x60 mm), supplied with a spring in its upper part and a threaded pin in its base. Demountable double paneling consists of sheets in fiber with borders and rounded edges, coated on both sides with melamine. The finished wall is 96 mm thick. The insertion of doors and glazed modules (with a frame in aluminum) does nothing to alter the flawless complanation of the wall.

Eraclit Prefabbricati
Via Moglianese 2/B, 30030 Peseggia (Venezia)
041.44.93.33 **F** 041.44.82.51



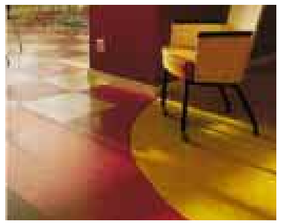
Kyr 20K
La serratura per armadi «Kyr 20K» è dotata di un pomolo regolabile brevettato che non forza il meccanismo della serratura e che si adatta ad ante di qualsiasi spessore. La chiave reversibile è facilmente inseribile ed estraibile in quanto guidata in un apposito canale ricavato nel pomolo; una volta inserita, la chiave sporge solo per pochi millimetri e quindi soddisfa le norme antinfortunistiche. Il pomolo è realizzato in zama pressofusa, nelle finiture: nichelato, ottonato e nero.

Kyr 20K
The «Kyr 20K» lock for cabinets comes equipped with a patented adjustable knob, which doesn't force the mechanism of the lock and adapts to doors of any thickness whatsoever. The reversible key is easy to insert and pull out because steered into the proper channel in the knob. Once inserted, the key protrudes but a few millimeters and therefore satisfies accident-prevention regulations. The knob is made of die-cast zamak in nickel-plated, brass-plated and black finishes.

Securital
Via del Commercio 14, 20033 Desio (Milano)
0362.63.03.93 **F** 0362.30.03.66
E-mail: securital@cemb.it
http://www.cemb.it/securital

Linosom
Interamente biodegradabile, «Linosom» è un pavimento composto da olio di semi di lino, resine naturali, segature di legno e sughero, pigmenti e altri elementi naturali, mescolati tra loro e applicati a un supporto di juta. Caratteristiche principali: durabilità, resistenza a carichi e traffico pesanti, resistenza al fuoco, alle bruciature delle sigarette e agli agenti chimici, igienicità, isolamento acustico, facile manutenzione... Innumerevoli le possibilità di decorazione, mediante l'utilizzo di motivi standard (qui sono illustrati i bordi Montecarlo) o su disegno, come nella sede della Canon a Stoccolma (progetto Lars Anker, Huset Mercatum).

Linosom
Entirely biodegradable, «Linosom» is a floor consisting of linseed oil, natural resins, wood and cork sawdust, pigments and other natural elements, mixed with one another and applied to a jute support. Principal characteristics: durability, resistance to heavy loads and wheel traffic, fireproofness, cigarette burns and chemical agents, hygiene, acoustic insulation and easy maintenance... Decorative options are innumerable, through the use of standard motifs (illustrated here are Montecarlo borders) or according to design, as at the headquarters of Canon in Stockholm (design by Lars Anker, Huset Mercatum).



Sommer - Groupe Sommer Allibert
2 Rue de L'Égalité, F-92748 Nanterre Cedex (Francia)
+33-1 - 41.20.40.40 **F** +33-1 - 47.21.49.09
http://www.sommer.fr
in Italia: Sommer
Via Enrico Fermi 2, Torre E1, 4° Piano
20090 Noverasco di Opera (Milano)
02.57.60.71.21 **F** 02.57.60.71.41

Quick-Step®: Sistema Uniclic®
Si installa a incastro, senza bisogno di colla ed è subito calpestabile; se serve, si toglie e si posa altrove. Con il sistema «Uniclic®» il pavimento in laminato acquista caratteristiche davvero interessanti, tra le quali spicca la possibilità di creare superfici praticamente prive di giunture (i listelli sono dotati di linguette e scanalature che si incastrano alla perfezione, senza lasciare fessure). I pavimenti Quick-Step® sono formati da listelli costituiti da quattro strati: sottopavimento in resina, base in HDF ad alta densità, strato decorativo in resina, strato superiore resistente all'usura (garantito dieci anni).

Quick-Step®: Uniclic® system
Installed with groove-and-tongue joints, hence with no need for glue, the item is trafficable immediately and can be removed and laid elsewhere. With the «Uniclic®» system, a laminate floor acquires characteristics that are truly intriguing, outstanding among which is the ability to create surfaces that are virtually free of joints (strips come equipped with tongues and fluting that fit together to perfection, without leaving any cracks or splits). Quick-Step® floors comprise strips made up of four layers – a subfloor in resin with base in HDF (high-density), a decorative layer in resin and a wear-resistant upper layer (guaranteed for ten years).

Quick-Step® by Unilin Decor NV
Ooigemstraat 3, B-8710 Wielsbeke (Belgio)
http://www.quick-step.com
in Italia: Virag
Via Torino 6, 20063 Cernusco sul Naviglio (MI)
02.92.90.71 **F** 02.92.90.72.29

Eurosystem
Semplice, essenziale, minimalista, il programma di arredi «Eurosystem» offre soluzioni che aiutano a sviluppare la propria personalità e a creare ambienti distesi, confortevoli, quasi domestici. Si tratta di un desking system comprendente tavoli di differenti dimensioni, contenitori (disponibili in tre altezze) e pannelli, con i quali si possono realizzare composizioni adatte a ogni necessità.

Eurosystem
Simple, essential and minimalist, the «Eurosystem» furnishing program offers solutions that help to develop an individual's personality and create laid-back, comfortable, almost homelike settings. We're talking about a desking system that encompasses tables in different dimensions, case pieces (available in three heights) and panels, whose versatility is such as to allow the creation of compositions suited to all needs.

Gianni Pareschi Progettista *Designer*
Sagsa
Ripa Ticinese 111, 20143 Milano
02.89.40.47.71 **F** 02.58.10.42.04
E-mail: info@sagsa.net **http:** //www.sagsa.net

Tarastep
Il catalogo Gerflor comprende una gamma di pavimenti plastici in grado di soddisfare qualsiasi necessità. In particolare, il pavimento vinilico multistrato «Taralay Comfort» (disponibile nei disegni Brazilia, Africa e Memphis), qui illustrato nel tipo «Tarastep», elementi antisdrucciolo per gradini, ha lo strato di usura calandrato sottoposto a trattamento antisporco Protecsol® che ne facilita la manutenzione ed evita la metallizzazione. Il supporto in schiuma di PVC a cellule chiuse, con trattamento batteriostatico e micostatico Sanosol®, è rinforzato da un'armatura costituita da un tessuto nontessuto in fibra di vetro.

Tarastep
The Gerflor catalogue includes a spectrum of plastic floors capable of satisfying the most outlandish necessity. The «Taralay Comfort» vinyl floor (available in Brazilia, Africa and Memphis designs), shown here in the «Tarastep» type, anti-slip elements for steps, vaunts a calendered wear layer that has gotten a dirt-defying Protecsol® treatment, which makes maintenance easy and avoids metalization. A support in closed-cell PVC foam, that has gotten a Sanosol® bacteriostatic and mycostatic treatment, is reinforced by a weave consisting of a non-woven fabric in fiber glass.

Gerflor International - Gerflor Group
In Italia: Gerflor
Via Olcenengo 28, 13100 Vercelli
0161.27.19.42 **F** 0161.27.19.45

Norament
Nella vastissima gamma Freudenberg, un gruppo presente in 26 Paesi con circa 26 mila addetti, il pavimento «Norament» è uno dei prodotti di maggior successo a livello mondiale, grazie alle sue doti di resistenza (all'usura, alle sostanze aggressive, al traffico pesante) e per la grande varietà di tipi (liscio, a bolli tondi, a bolli tondi e bolli allungati, con superficie a buccia d'arancia), colori e accessori di cui dispone. Viene fornito in moduli (quadrotte) ottenuti mediante un processo di vulcanizzazione in presse ad alta pressione, che conferisce loro un livello qualitativo particolarmente elevato e una precisione assoluta.

Norament
In the seemingly endless Freudenberg spectrum, a group present in 26 countries with roughly 26 thousand workers, the «Norament» floor is one of most successful products at the international level, thanks to its resistance (to wear, aggressive substances and heavy traffic) and great variety of types (plain, with round seals, round and elongated seals and an orange-peel surface), shades and accessories at its disposal. It is supplied in modules (squares) achieved under high pressure in presses through a vulcanization process, which boosts it to a particularly high qualitative level made possible by impeccable precision.

Freudenberg
Viale Monza 38, Casella Postale 17038, 20127 Milano
02.88.64.39 **F** 02.26.82.77.83

Bik
Progettata per una corretta gestione dello spazio, la serie «Bik» è un sistema modulare facilmente adattabile a tutti gli ambienti di lavoro. Gli elementi che lo compongono (scrivanie, tavoli, supporti per gli apparecchi informatici, raccordi, contenitori ecc.) – per tipologie, dimensioni e finiture – sono in grado di soddisfare qualsiasi esigenza: dall'ufficio di prestigio alle postazioni di lavoro a più posti. Tutti gli arredi sono prodotti in conformità alle norme UNI e con materiali a bassa emissione di formaldeide.

Bik
Designed for shrewd spatial management, the «Bik» series is a modular system that adapts easily to all work environments. The elements that comprise it (desk, tables, supports for computing equipment, connections, case pieces etc.) – as regards typologies, dimensions and finishes – are capable of satisfying any need from prestige office to work stations with several places. All furnishings are produced in compliance with UNI norms and out of materials with a low formaldehyde emission.

Della Valentina Office
Via XX Settembre 272, 33080 Roveredo in Piano (PN)
0434.38.61.11 **F** 0434.59.05.94
E-mail: dvo@dvoffice.com
http://www.dvoffice.com

Vega
Eurocoustic è una società del Gruppo Saint-Gobain specializzata nella fabbricazione di controsoffitti e pannelli murali fonoassorbenti, termoisolanti, dimensionalmente stabili anche in ambienti con elevato tasso di umidità. «Vega», qui illustrato, è un pannello autoportante in lana di roccia vulcanica trattata con resine termoindurenti, a elevato assorbimento acustico, utilizzabile in numerosi settori (uffici, negozi, alberghi, aule scolastiche ecc.). Il lato a vista del pannello è ricoperto da un velo di vetro bianco (oppure decorato o colorato in tinta unita); quello nascosto è rivestito con uno strato di vetro naturale.

Vega
Eurocoustic, a company in the Saint-Gobain Group, specializes in the manufacture of false ceilings and sound-absorbing, heat-insulating wall panels that are dimensionally stable even in surroundings with a high humidity index. «Vega», illustrated here, is a self-bearing panel in volcanic rock wool treated with heat-setting resins, with a high acoustic absorption coefficient, usable in many sectors (offices, stores, hotels, schoolrooms etc.). The visible side of the panel is faced with a veil of white glass (or decorated or stained in a solid tone). The side hidden from view is faced with a layer of natural glass.

Eurocoustic
Immeuble "Les Renardières", Bâtiment A Ilot Alsace 7, Place de Saverne, F-92400 Courbevoie (Francia)
+33-1 - 56.37.02.40 **F** +33-1 - 56.37.02.69
http://www.eurocoustic.com
in Italia: Superisolanti Ermes - Gruppo Saint-Gobain
Via Dante 76, 26835 Crespiatica (Lodi)
0371.48.40.81 **F** 0371.48.43.55

U-Raster®
«U-Raster®» è un grigliato per controsoffitti formato da listelli in alluminio preverniciato con sezione a U, incastrati in senso ortogonale a formare pannelli modulari che vengono inseriti in una struttura reticolare a scomparsa. Per aiutare i progettisti nella progettazione dei controsoffitti, Vima ha predisposto due software ("La Libreria intelligente" e "Il Progetto") capaci di risolvere ogni problema. Il primo opera (in Autocad) con il metodo: Progettato-Visualizzato-Approvato; il secondo (qui illustrato) parte dalla creazione della singola maglia e arriva all'integrazione di volumi e colori.

U-Raster®
«U-Raster®», a grating for false ceilings, consists of strips of pre-painted aluminum with a U-shaped cross-section, embedded at right angles to form modular panels that are inserted into a retractable reticular structure. To help designers to prepare their sketches and descriptions concerning false ceilings, Vima has put two software items at their disposal - "The Intelligent Bookcase" and "The Project" – which are fully capable of solving all problems. The first work (in Autocad) features a method called Designed-Displayed-Approved, while the second (shown here) starts with the creation of a single link and arrives at an integration of volumes and colours.

Vima Termoacustica
Via Martin Luther King 7
20060 Pessano con Bornago (Milano)
02.95.74.23.44 **F** 02.95.74.27.38

Rebus
Concepito per essere versatile e soddisfare le più diverse esigenze funzionali (dalla singola scrivania alle postazioni operative a più posti con pannelli divisori integrati), «Rebus» è sorretto da una struttura metallica in lamiera piegata verniciata a polveri epossidiche, finitura antracite. Le gambe sono agganciabili su tutti i lati a travi telescopiche che possono sorreggere più piani di lavoro; gambe e travi permettono il passaggio dei cavi di elettrificazione. I pannelli divisori sono formati da moduli sovrapponibili, studiati per consentire il fissaggio di varie attrezzature.

Rebus
Conceived to be versatile enough to satisfy the most widely varied functional needs (from the individual desk to task stations to several spots with built-in partition panels), «Rebus» is supported by a metal structure in epoxy-painted bent sheet steel, with an anthracite-toned finish. Legs can be fastened on all sides to telescopic beams that can sustain several work tops. Legs and beams allow electrification-cable transit. Partition panels are made up of stackable modules, researched to allow the anchorage of various apparatuses.

Sinetica
Via Plinio Fabrizio 20, 31046 Oderzo (Treviso)
0422.81.45.21 **F** 0422.81.47.50

Pavimenti in gomma
Artigo è stata per decenni la società del Gruppo Pirelli delegata alla gestione del business dei pavimenti in gomma. Artigo Rubber Flooring ne continua la tradizione (i ricercatori Artigo hanno inventato i pavimenti lisci marmorizzati e i pavimenti a 'bolli'), operando con tre linee di prodotto: «StudSystem», piastrelle e rotoli con superficie a rilievi; «PlanSystem», piastrelle e rotoli con superficie liscia; e «StairSystem», gradini e profili per scale, ognuna delle quali disponibile in più varianti. Prestazioni ed estetica sono tali da soddisfare qualsiasi esigenza progettuale.

Floors in rubber
Artigo has for decades been a company in the Pirelli group charged with managing the rubber floor business. Artigo Rubber Flooring is continuing their tradition (Artigo's researchers invented sleek marbleized floors and others with 'seals') by operating with three product lines – «StudSystem», tiles and rolls with raised surfaces; «PlanSystem», tiles and rolls with a smooth surface; and «StairSystem», steps and profiles for staircases, each of which comes in several variants. Performance and aesthetics are such as to satisfy any design need whatsoever.

Artigo Rubber Flooring - Artigo
Sede: Località Carpeneto, 17014 Cairo Montenotte (SV)
019.50.90.11 **F** 019.50.55.13
Uffici Commerciali: Via dei Tulipani 3
20090 Pieve Emanuele (Milano)
02.90.78.64.15 **F** 02.90.78.64.49

FOTO GASTON BERGERET, FRANCO MOSCONI

Monsieur Pol
L'Emiciclo del nuovo Parlamento Europeo di Strasburgo (progettato da Architecture Studio Europe) è stato arredato da Poltrona Frau. Oltre alle poltrone «Monsieur Pol», seggi dei parlamentari, rivestite in Pelle Frau®, l'azienda ha fornito migliaia di pezzi (poltrone variamente accessoriate, banchi parlamentari, strapuntini, piani di lavoro per la cabine di traduzione e regia, banchi oratori, leggii, sedute per uscieri). La fornitura ha impegnato l'azienda per più di due anni e arricchisce un elenco che tra i lavori più recenti annovera gli auditorium presso il Museo Thyssen-Bornemitza di Madrid (Rafael Moneo) e presso il Paul Getty Museum di Los Angeles (Richard Meier).

Monsieur Pol
The Hemicycle of the new European Parliament in Strasbourg (designed by Architecture Studio Europe) was furnished by Poltrona Frau. In addition to the «Monsieur Pol» armchairs, which are seats in parliament, upholstered in Pelle Frau® (leather), the company supplied thousands of pieces (armchairs accessoried in various ways, parliamentary benches, folding seats, work tops for translators' and director's booths, speakers' benches, lecterns and seats for ushers). It took the company over two years to supply all these elements, thus enriching a long list of projects such as the auditoriums at the Thyssen-Bornemitza Museum in Madrid (Rafael Moneo) and Paul Getty Museum in Los Angeles (Richard Meier).

Avant Travaux Progettista *Designer*
Poltrona Frau - Divisione Contract
62029 Tolentino (Macerata)
0733.90.91 **F** 0733.97.16.00
E-mail: info@poltronafrau.it
http://www.poltronafrau.it

Park
«Park» è un sistema di panche imbottite per gli spazi aeroportuali (a due o tre posti, singole o raccordate mediante tavolini) nel quale una struttura rigida continua sostituisce la trave a vista normalmente presente in questa tipologia di sedili, diventando essa stessa elemento di seduta. La continuità gamba-bracciolo-struttura e lo spessore costante trasformano la sezione di «Park» in puro segno. Struttura, testate laterali e braccioli in poliuretano espanso rigido Baydur 6110 B Bayer® con inserto in ferro; pannello posteriore in laminato ignifugo Print PL - Gruppo Abet Laminati®.

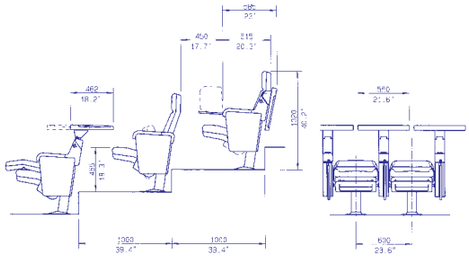
Park
«Park» is a system of upholstered benches for airport spaces (with two or three seats, either individual or connected to one another by end tables) where a rigid structure is still taking the place of the visible beam usually present in this seating typology, thus becoming a seating element in itself. The leg-arm-structure continuum and its unvarying thickness have transformed «Park» into pure sign when viewed from the side. Structure, side headrest and arms are in Baydur 6110 B Bayer® rigid polyurethane foam. Rear panel is in an antifire laminate from Print PL - Gruppo Abet Laminati®.

Sottsass Associati Progettisti *Designers*
Arflex - Arflex International
Gruppo Seven Italia
Via Don Rinaldo Beretta 12, 20034 Giussano (MI)
0362.85.30.43 **F** 0362.85.30.80
http: //www.arflex.it **http:** //www.arflexint.com

Aurea
Destinata alle sale di spettacolo, «Aurea» è un'ampia poltrona con struttura interamente in metallo; il sedile si ribalta per contrappeso ed è provvisto, come lo schienale, di molleggio con imbottitura in poliuretano schiumato a freddo; entrambi sono muniti di scocca retroschienale e sottosedile. I braccioli sono in poliuretano integrale. La poltrona può essere attrezzata con poggiatesta e con portabicchiere integrato al bracciolo.

Aurea
Designed for theaters, «Aurea» is a roomy armchair with a structure made entirely of metal. The seat tips up because counterweighted and comes equipped, like the back, with springs and upholstery in cold-foamed polyurethane. Both are supplied with a rearback shell and underseat. Arms are in solid polyurethane. The armchair can be equipped with a headrest and glass-holder that's built into the arm.

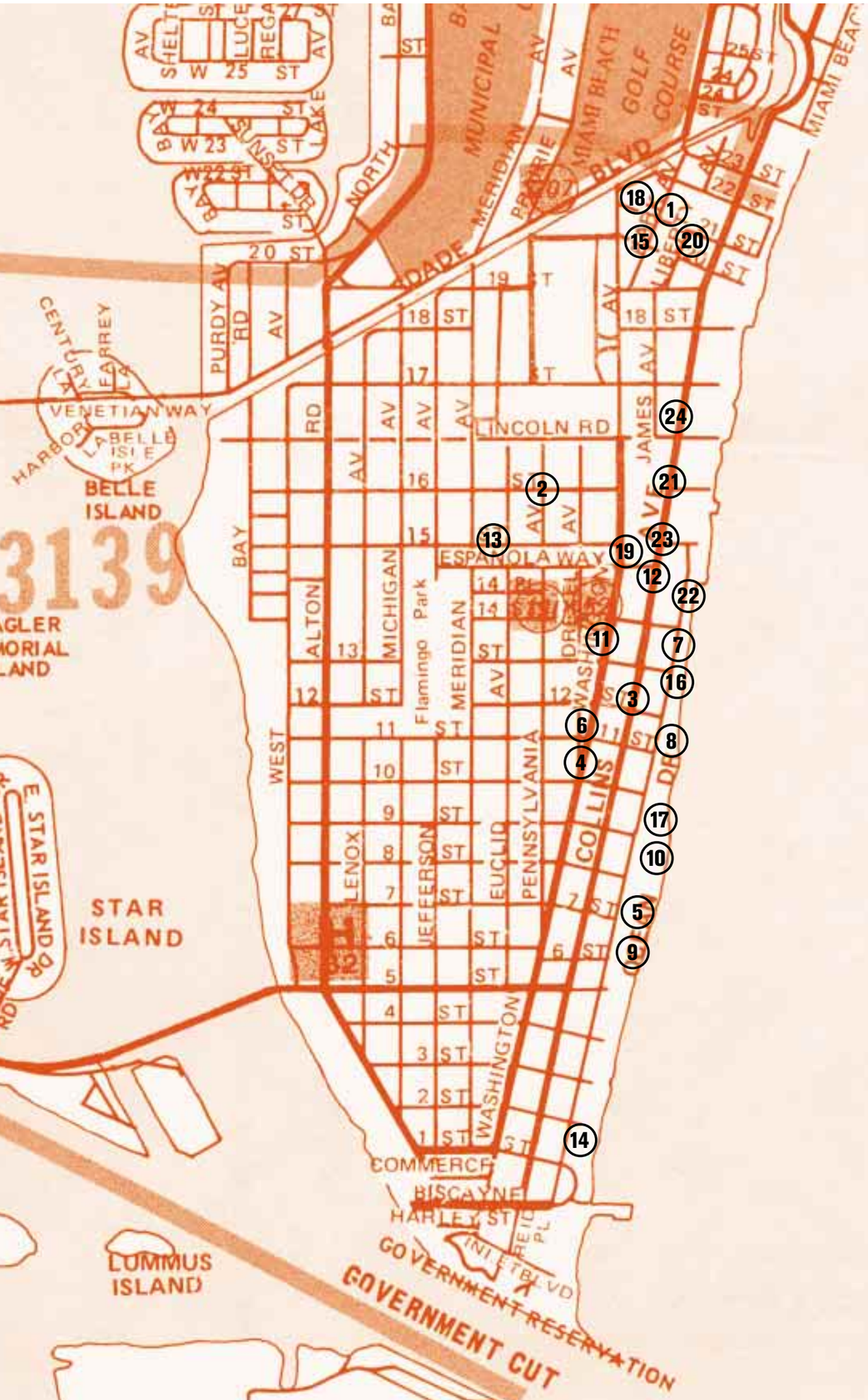
Paolo Favaretto Progettista *Designer*
Destro
Via Marco Polo 11, 35020 Albignasego (Padova)
049.88.05.299 **F** 049.88.05.384
E-mail: destropd@tin.it



Congress Seating System
La poltrona si trasforma in una sofisticata postazione di lavoro: è quanto avviene con «Congress Seating System», un sistema destinato alla sale congressi, come quella qui è illustrata (ICM, International Congress Centre Munich, presso il nuovo quartiere fieristico di Monaco, Germania, considerato il più grande e moderno a livello mondiale), dove sono stati installati 1500 posti a sedere realizzati con il nuovo sistema. Nel caso di conferenze di lunga durata, è possibile convertire rapidamente le poltrone (a file alterne) in piani di lavoro completi di lampada, microfono, dispositivi per la traduzione simultanea...

Congress Seating System
The armchair has been transformed into a sophisticated work station. That's the bombshell that was unveiled with the debut of «Congress Seating System», an approach targeted at congress rooms, like the one illustrated here (ICM, International Congress Centre Munich, at the new fair district in Munich, Germany, considered a great and modern, world-class project), where 1500 seats produced with the new system were installed. In the case of long-winded conferences, armchairs can be rapidly converted (in alternate rows) into work tops complete to lamp, microphone and devices for simultaneous translation...

Figueras International Seating
Ctra. Parets-Bigas Km 7,7
E-08186 Lliçà de Munt - Barcelona (Spagna)
+34-93 - 84.45.050 **F** +34-93 - 84.45.061
E-mail: tyfifueras@mail.cinet.es
http: //www.figueras.com



TROPICAL DÉCO A MIAMI / TROPICAL DÉCO AT MIAMI

Tropical Déco a Miami

Miami nasce negli anni '30 come resort turistico creato per quella classe media che ha saputo reagire con determinatezza alla grande depressione del 1929. Una classe, che si nutre del sogno holliwoodiano e della consapevolezza che una nuova epoca si sta affacciando; vuole che nel sud della Florida nasca una città straordinariamente viva che, rifiutando i canoni conservatori delle città del Nord, si apra ai nuovi ritmi del jazz, alle suggestioni astratte del cubismo, al mito futurista della velocità, che si ritrova nelle linee filanti delle automobili e degli aerei del periodo "Streamline". Il tutto contaminato dal mondo lussureggiante dei Caraibi in cui la presenza dell'oceano e della vegetazione tropicale fa sì che nasca una nuova definizione di Art Nouveau: il Tropical Déco. Consapevolmente effimero, il Tropical Déco gioca con intelligenza sulla finzione per coinvolgere nel sogno le persone. La finzione sta nell'uso dei materiali: nel periodo post-depressione, i progettisti utilizzano materiali di costo limitato per simulare l'apparenza di quelli pregiati. I suoi protagonisti, considerati più come speculatori che architetti, sono stati ignorati dalla storiografia, così come il nucleo storico di Miami, South Beach, dopo la II Guerra Mondiale è stato progressivamente abbandonato. Il fatto di esser un'area poco appetibile e depressa economicamente, paradossalmente ha permesso che questo distretto urbano si sia conservato nella sua unitarietà. Nel frattempo, si è formata una nuova consapevolezza e si sono risvegliati gli interessi degli investitori per una Miami ritornata ad essere la capitale del turismo e la porta privilegiata d'ingresso per i sudamericani; interessi fortemente speculativi ma arginati dalle iniziative del Miami Design Preservation League.

Laura Bossi

Fotografie attuali dell'autrice. Immagini degli scorsi decenni sono tratte dai libri: Laura Cerwinske, Tropical Deco: the architecture and design of Old Miami Beach, Rizzoli Publishers (foto di David Kaminsky); Barbara Baer Capitman, Deco Delights, E.P. Dutton Publishers, New York (foto di Steven Brooke). Elaborati grafici sono stati gentilmente concessi dalla Preservation Commission del City Hall di Miami.
Bibliografia: Friedman Jeannie, WPA Posters Projects: When Government sponsors art, Print, luglio-agosto 1971; Bush Donald, The Steamlined Decade, George Braziller, 1975; Grief Martin, Depression Modern: the 30's Style in America, New York, 1975; Battersby Martin, The Decorative Twenties, Macmillan Publishing Co., 1977; Baer Capitman Barbara, Rediscovery of Art Deco, American Preservation 1, agosto- settembre 1978; Cerwinske Laura, Tropical Deco: the architecture and design of Old Miami Beach, Rizzoli Publ., 1981; "Historic Districts: the Washington Avenue Revilization Program", Progressive Architecture, 1982; Scott-Brown Denise, "My Miami Beach", Interview, agosto 1986; Root Keith, Art Deco Guide, M. P. L. Miami Beach, 1987; Baer Capitman Barbara, Deco Delights, E.P. Dutton Pub., New York , 1988..
Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di Michael Kinerk, direttore del Miami Design Preservation League, di William Cary, responsabile della Preservation Commission di Miami Beach, di Spencer Tolley e di Shannon M. Mc Cartt che ha eseguito la ricerca dei disegni originali.

Il distretto Art Déco di South Beach Miami per circa vent'anni fu trascurato dalle istituzioni pubbliche e private. Nel 1976 nasce per iniziativa di Barbara Baer Capitman la Miami Design Preservation League (MDPL), un ente non-profit per la salvaguardia del quartiere situato nella punta sud di Miami Beach. Il primo passo fu quello di condurre un'accurata ricerca storica per chiedere nel 1979 di includere il distretto nel Registro Nazionale dei Luoghi Storici (National Register of Historic Places). Nel 1980, un progetto di conservazione e di sviluppo fu studiato dallo studio Anderson Notter Finegold. In parallelo, MDPL istituisce la Miami Beach Development Corporation, un'agenzia non-profit per lo sviluppo economico e culturale dell'area che ha portato a termine con successo una serie di progetti per rivitalizzare Washington Avenue, Lincoln Road e Espagnola Way. Quando nel 1990 muore Barbara Baer Capitman, MDPL ne acquisisce l'archivio e costituisce una biblioteca, un centro di studi e di accoglienza. Nel 1993 la Miami Design Preservation League ha istituito il premio "The Barbara Baer Capitman Awards" per artisti e architetti che lavorano a South Beach. Dal 1976, si è inoltre opposta alla demolizione di numerosi edifici come il Senator, il New Yorker, Revere e Biscaya Hotel e il Chico Lounge.

Tropical Déco at Miami

Miami was founded in the 1930s as a resort created for the middle class which had been able to react with determination to the Great Depression of 1929. This class cherished the Hollywood dream, convinced that we're on the threshold of a new era; it wanted an extraordinarily lively town in southern Florida, rejecting the conservative canons of the northern cities. So it was open to the new jazz rhythms, the abstract suggestions of Cubism, the Futuristic myth of speed, which was manifested in the flowing lines of the "streamlined" cars and planes. This all was contaminated by the lush Caribbean world, where the ocean and tropical vegetation engendered a new definition of Art Nouveau: Tropical Déco. Consciously ephemeral, Tropical Déco played intelligently with fakery to get people wrapped up in the dream. The materials were phony: in the post-Depression period the architects utilized inexpensive materials to simulate costly ones. Its protagonists, regarded more as speculators than architects, have been ignored by history; likewise, the core of Miami, South Beach, was gradually abandoned after World War II. Being an unappetizing and poor district enabled it, paradoxically, to conserve its unity to an extraordinary degree. In the meantime, a fresh awareness has appeared and the developers are drawn by a city like Miami, the tourism capital again and the gateway for South Americans; these highly speculative schemes were thwarted by the Miami Design Preservation League.

Laura Bossi

The photographs are by the author. The period images are from these books: Laura Cerwinske, Tropical Deco: the Architecture and Design of Old Miami Beach, Rizzoli Publishers (photo by David Kaminsky); Barbara Baer Capitman, Deco Delights, E. P. Dutton Publishers, New York (photo by Steven Brooke). The Preservation Commission of the Miami City Hall kindly allowed us to reproduce the drawings.
Bibliography: Friedman Jeanie, "WPA Posters Projects: When Government Sponsors Art", Print, July-August 1971; Bush Donald, The Steamlined Decade, George Braziller, 1975; Grief Martin, Depression Modern: the 30s Style in America, New York, 1975; Battersby Martin, The Decorative Twenties, Macmillan Publishing Co., 1977; Baer Capitman Barbara, "Rediscover-3y of Art Deco," American Preservation N°1, August-September 1978; Cerwinske Laura, Tropical Deco, The Architecture and Design of Old Miami Beach, Rizzoli Publishers, 1981; "Historic Districts: the Washington Avenue Revitalization Program", Progressive Architecture, 1982; Scott-Brown Denise, "My Miami Beach", Interview, August 1986; Root Keith, Art Deco Guide, Miami Preservation League, Miami Beach, 1987; Baer Capitman Barbara, Deco Delights, E. P. Dutton Publishers, New York, 1988.
We also wish to thank Michael Kinerk, Director of the Miami Design Preservation League, William Cary, Head of the Miami Beach Preservation Commission, plus Spencer Tolley and Shannon M. Mc Cartt who did the archival research for the original drawings.

For about twenty years the Art Déco neighborhood of South Beach Miami was neglected by the public and private institutions. In 1976 Barbara Baer Capitman set up the Miami Design Preservation League (MDPL), a non-profit body to save the district situated at the southern tip of Miami Beach. The first step was to carry out accurate historical studies, so the request could be made in 1979 to include the district in the National Register of Historic Places. In 1980 a conservation and development plan was devised by Anderson Notter Finegold. At the same time, the MDPL established the Miami Beach Development Corporation, a non-profit agency for the economic and cultural development of the zone; it successfully terminated several projects to revamp Washington Avenue, Lincoln Road and Espagnola Way. When Barbara Baer Capitman died in 1990, the MDPL acquired her archives and established a library, a study and visitors' center. In 1993 the Miami Design Preservation League established the Barbara Baer Capitman Awards for artists and architects who work at South Beach. Moreover, since 1976 the League has opposed the demolition of numerous structures, such as the Senator, the New Yorker, the Revere, the Biscaya Hotels and the Chico Lounge.

1930

The Bass Museum
Russell Pancoast

Posto all'interno del Collins Park, il Bass Museum era originariamente una biblioteca, la Miami Beach Library, che fu donata alla città da John Collins, uno dei padri fondatori. Sia la composizione dei volumi che l'inserimento dei motivi decorativi derivano dal fascino che l'architettura maya esercitò sul movimento Tropical Déco. I tre bassorilievi che identificano l'ingresso furono realizzati dallo scultore Gustav Bohland; i due laterali celebrano alcuni momenti storici della Florida mentre quello centrale riporta l'immagine stilizzata del pellicano.

Bass Museum
Russell Pancoast

Located in Collins Park, the Bass Museum initially was a library, the Miami Beach Library donated to the city by John Collins, one of the founding fathers. Both the massing and the insertion of decorations derive from the attraction exerted by Mayan architecture on the Tropical Déco movement. The two bas-reliefs marking the entrance are by the sculptor, Gustav Bohland. The central one has a stylized pelican, while the two at the side celebrate some historic moments in Florida's history.

SOUTH BEACH MIAMI
2121 Park Avenue, Collins Park

1935

Pennsylvania Apartments
Roy France

Il distretto Art Déco, che occupa l'area di South Beach, costituisce un insieme architettonico nettamente definito. Sviluppato tra gli anni 1930 e 1940 per diventare uno dei più importanti centri turistici degli Stati Uniti, South Beach è caratterizzato dal "Tropical Déco", un linguaggio esuberante composto da una mescola di diversi elementi: il modernismo rivisitato, l'influsso dei Tropici che si riflette nell'uso espressionistico della decorazione e dei colori. Nei Pennsylvania Apartments ritroviamo, accanto ad una geometria fortemente stilizzata di linee passanti in una contrapposizione di colori, l'effetto 'specchio' dei due corpi di fabbrica.

Pennsylvania Apartments
Roy France

South Beach's Art Déco district is a clearly defined architectural whole. Developed between the 1930s and 1940s to become one the United States' leading resorts, South Beach features Tropical Déco, an exuberant language consisting in a medley of diverse elements: revised Modernism and the impact of the Tropics which is exhibited in the Expressionistic use of decorations and colors. The Pennsylvania Apartments have forms highly stylized by through lines in contrasting colors; also, the two units mirror each other.

SOUTH BEACH MIAMI
1533-39/ 1521-31 Pennsylvania Avenue

1936

The Webster Hotel
Henry Hohauser

L'Hotel Webster fu uno dei primi edifici realizzati da Henry Hohauser dopo essersi trasferito a Miami da New York. Dopo avere conseguito la laurea presso il Pratt Institute di Brooklyn, Hohauser si formò professionalmente sotto l'influsso del movimento moderno nell'epoca dei grandi grattacieli storici della Quarantaduesima Strada. Tra quest'ultimi, il Chrysler rappresentò un momento importante, influenzando Hohauser nell'uso di motivi formali astratti che si rifletteranno nei progetti di Miami. Il Webster Hotel ritrova nella fascia decorativa elementi stilizzati tipici della cultura primitiva maya ed egiziana.

Webster Hotel
Henry Hohauser

The Webster Hotel was one of the first buildings erected by Henry Hohauser after he moved from New York to Miami. After being educated at Pratt Institute in Brooklyn, Hohauser trained under the impact of the Modern Movement when the tall 42nd-Street skyscrapers were going up. The Chrysler Building was especially important, influencing Hohauser's use of the formal abstract motifs which were repeated in the Miami schemes. The Webster Hotel's decorative strip features stylized elements of the primitive Mayan and Egyptian cultures.

SOUTH BEACH MIAMI
1220 Collins Avenue

1936

The Taft Hotel
Henry Hohauser

Il Taft Hotel è un esempio significativo di come la scelta dei materiali nel periodo "Tropical Art Déco" fu utilizzata per arricchire l'architettura di un edificio di dimensioni modeste, costruito, dato il periodo post-depressione, con un budget limitato. Un metodo d'intervento fu quello della simulazione dei materiali pregiati, che vennero sostituiti da altri di costo decisamente inferiore con caratteristiche 'analoghe': pavimenti in terrazzo alla veneziana (miscela di marmo ricomposto) al posto della pietra naturale, stucco al posto del granito per realizzare le decorazioni.

Taft Hotel
Henry Hohauser

The Taft Hotel is a significant example of how the materials were chosen during the Tropical Déco period to enhance a modest-sized building; since the Great Depression had just passed, the budget was limited. One method simulated valuable materials by means of definitely inferior ones with "similar" attributes: mosaic flooring (artificial marble) instead of natural stone and stucco instead of granite for the decorations.

SOUTH BEACH MIAMI
1044 Washington Avenue

1936

The Beacon Hotel
Harry O.Nelson

Il Beacon Hotel appartiene alla cortina stradale della più famosa strada di Miami, Ocean Drive, fatta di un susseguirsi di piccole e medie costruzioni che esplorano ogni possibile combinazione stilistica. Edifici commerciali che esprimono nel prospetto una precisa funzione di richiamo turistico e, in alcuni casi, di dimensioni decisamente modeste, sono caratterizzati da un uso eccentrico della decorazione e dei colori. Nel caso del Beacon, si combinano due elementi: linee che corrono in orizzontale e in verticale intrecciandosi a motivi Art Déco quali la conchiglia e il gladiolo.

Beacon Hotel
Harry O. Nelson

The Beacon Hotel fronts on the most famed street in Miami, Ocean Drive, consisting in a succession of small and medium-sized buildings exploring every possible stylistic combination. Commercial premises whose elevations clearly manifest their tourist function, while some definitely are modest in size, feature an eccentric use of the decorations and colors. The Beacon combines both elements: horizontal and vertical lines alternate with Art Déco patterns, like shells and gladioli.

SOUTH BEACH MIAMI
720 Ocean Drive

1936

The Kenmore Hotel
Anton Skislewicz

Una facciata severa, simmetrica e ordinata da una composizione strettamente geometrica caratterizza il Kenmore Hotel, uno degli esempi più significativi di come il linguaggio dell'International Style influenzò in parte il movimento Tropical Déco. Il disegno degli interni nel Kenmore Hotel sfrutta la luce come elemento progettuale, racchiudendo l'illuminazione al neon all'interno delle parti in muratura. Tratti luminosi sottolineano l'incontro tra soffitto e pareti e l'andamento della scala e, grazie alle pulsazioni del neon, attribuiscono agli interni un'atmosfera particolare.

Kenmore Hotel
Anton Skislewicz

The stern, symmetrical facade of the Kenmore Hotel, with a strictly geometric composition, is one of the most meaningful instances of the partial influence of the International Style on the Tropical Déco movement. The Hotel's interiors exploit light as a design element, housing the neon lamps inside the walls. Lighting underscores the junction of ceiling and walls and the form of the stairs; thanks to the flashing neon lights, the interiors have a particular atmosphere.

SOUTH BEACH MIAMI
1050 Washington Avenue

1936

The Clevelander Hotel
Albert Anis

Albert Anis sperimenta nel Clevelander Hotel un linguaggio formale che approfondirà in seguito nella realizzazione di quello che viene considerato il simbolo di Ocean Drive, il Waldorf Towers. Il progetto sfrutta completamente la volumetria, definendo un edificio rettangolare allungato; il prospetto principale, che occupa il lato più corto, è organizzato simmetricamente ed è caratterizzato da un decoro geometrico nella parte centrale. Un elemento comune nell'architettura di questo periodo è l'uso della grafica che ricorre nella stesura delle scritte, stilizzate e geometriche, in sintonia con una più generale composizione formale.

Clevelander Hotel
Albert Anis

Albert Anis tested in the Clevelander Hotel a formal language that he was to investigate more thoroughly in the execution of what is considered the symbol of Ocean Drive: the Waldorf Towers. The scheme totally exploits the volume, defining a long rectangular building; the main facade on the short side has a symmetrical configuration, with geometric decorations in the center. An element shared by the architecture of this period is the graphic design employed in the signs; stylized and geometric, it is in tune with the general formal composition.

SOUTH BEACH MIAMI
1320 Ocean Driv

1937

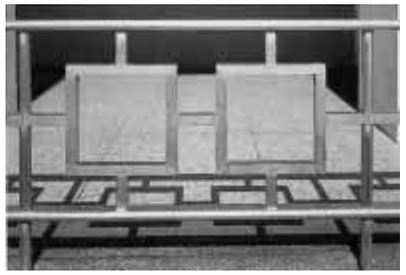
The Victor Hotel
L.Murray Dixon

Il Victor Hotel fa parte del gruppo dei grandi alberghi Art Déco che, pur non potendo competere in altezza, derivano formalmente dall'invenzione tipologica degli anni Trenta: il grattacielo americano. In particolare, il Victor Hotel gioca sul contrasto formale e cromatico di due elementi: l'orizzontalità delle finestre, sottolineata da una fascia aggettante, in contrapposizione ad un parallelepipedo che identifica il prospetto principale. Posto in posizione asimmetrica, è caratterizzato da una sequenza di tagli verticali.

Victor Hotel
L. Murray Dixon

The Victor Hotel is one of those major Art Déco hotels which sprung formally from the typological creation of the 1930s: the American skyscraper. However, they are more modest works. In particular, the Victor Hotel relies on the formal and chromatic contrast of two elements: the horizontality of the windows, stressed by a protruding band, and the rectangular volume identifying the main elevation. Placed symmetrically, it has a sequence of vertical slots.

SOUTH BEACH MIAMI
1144 Ocean Drive



1937

The Park Central Hotel
Henry Hohauser

Il Park Central Hotel è uno dei progetti più riusciti di Henry Hohauser per la consapevolezza di architettura marina che riesce a esprimere. Un ampio patio coperto, rialzato rispetto al marciapiede e chiuso da una balaustra metallica, costituisce un momento di transizione tra esterno ed interno; all'interno gli spazi, caratterizzati da alti soffitti, si dilatano. Il prospetto principale su Ocean Drive, simmetrico e sottolineato da una decorazione centrale di fasce e linee verticali, presenza una sequenza di finestre d'angolo.

Park Central Hotel
Henry Hohauser

The Park Central Hotel is one of Henry Hohauser's most successful works, thanks to the taste of marine architecture it is able to express. An ample covered patio, raised above the sidewalk and ringed by a metal railing, acts as a transition between the inside and outside. The interior spaces, characterized by high ceilings, seem to expand. The principal elevation on Ocean Drive, symmetrical and emphasized by a central decoration of bands and vertical lines, has a set of corner windows.

SOUTH BEACH MIAMI
630 Ocean Drive

1937

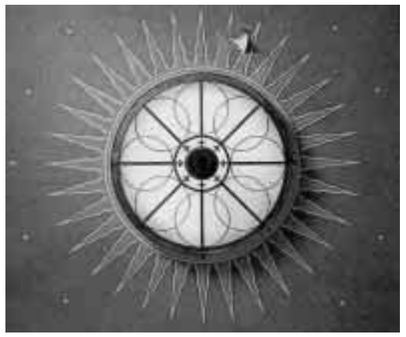
The Waldorf Towers
Albert Anis

Simbolo di Ocean Drive, il Waldorf Towers è noto per la torretta circolare in posizione angolare; la sua forma intende richiamare l'architettura dei fari marini. Nel 1980, fu dichiarata pericolante dall'amministrazione comunale e demolita; fortunatamente, fu ricostruita nel 1985, durante i lavori di ristrutturazione, dall'imprenditore Gerry Sanchez. Il Waldorf Towers, come la maggior parte degli alberghi che si affacciano su Ocean Drive, si apre verso l'esterno tramite un patio rialzato, che costituisce una area semiprivata di sosta.

Waldorf Towers
Albert Anis

The symbol of Ocean Drive, the Waldorf Towers is famed for its circular corner tower; its form is supposed to hark back to lighthouse architecture. In 1980 the Municipality found the structure unsafe and had it torn down; luckily, it was rebuilt in 1985, during the refurbishment, by Gerry Sanchez, the entrepreneur. Like most of the Ocean Drive hotels, the Waldorf Towers features a raised patio overlooking the sea, which is a semi-private sector.

SOUTH BEACH MIAMI
860 Ocean Drive



1939

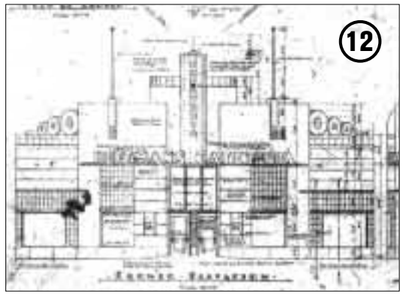
The Main Post Office
Howard L. Cheney

Durante la Depressione il governo statunitense varò un programma, il W.P.A., di supporto alle arti. Attraverso un finanziamento statale, gli edifici pubblici divennero così oggetto dell'intervento di muralisti e pittori. Il Post Office, che presenta uno stile decisamente più asciutto rispetto ai classici edifici del distretto, definito Deco Federal Style, ne è un esempio: Charles Hardman realizzò un murales suddiviso in tre pannelli, raccontando la scoperta della Florida da parte di Ponce de Leon, comandante spagnolo. L'oculo centrale della cupola interna simula un sole circondato da un cielo stellato.

Main Post Office
Howard L. Cheney

During the Depression the U.S. Government launched the WPA art support program. Through government funds, public buildings were decorated by muralists and painters. The Post Office, representing a definitely drier style than the classic structures in the neighborhood (called Deco Federal Style), is an example of this. Charles Hardman painted a three-panel mural, narrating the discovery of Florida by Ponce de Leon, a Spanish commander. The central eye of the internal dome depicts a sun surrounded by a starry sky.

SOUTH BEACH MIAMI
1300 Washington Avenue



1939

Warsaw Ballroom
Henry Hohauser

Inizialmente nasce come Hoffman's Cafeteria nel 1939 per poi diventare una sala da ballo. Occupa un lotto quadrato e si contraddistingue per l'ingresso angolare identificato da una composizione di forme arrotondate, poste su piani diversi. Una soletta orizzontale, che copre l'entrata, porta una colonna incisa verticalmente da una sequenza di linee. I due prospetti laterali sono segnati da una soletta aggettante che protegge dal sole le finestre incorniciate dal vetrocemento.

Warsaw Ballroom
Henry Hohauser

Initially built as Hoffman's Cafeteria in 1939, it later was converted to a ballroom. The lot is square and the structure features a corner entrance marked by a composition of rounded forms on different levels. A horizontal slab covering the entrance has a column inscribed by vertical lines. The two side elevations are marked by a protruding slab shading the windows framed in glass blocks.

SOUTH BEACH MIAMI
1450 Collins Avenue

1939

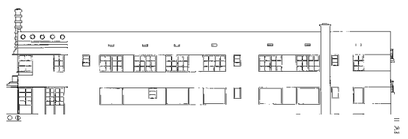
Rapsodi Apartments
L. Murray Dixon

Il complesso residenziale Rapsodi Apartments dimostra un uso piuttosto pronunciato di forme geometriche astratte. Come in molti altri casi, l'angolo è sottolineato dalla presenza di una prisma poligonale tagliato orizzontalmente nella parte superiore da una sequenza di linee. I vuoti sono sottolineati da solette aggettanti, cornici in rilievo, fasce orizzontali; il cornicione da una composizione decorativa. L'utilizzo di finestre rotonde deriva dall'architettura navale.

Rapsodi Apartments
L. Murray Dixon

The Rapsodi Apartments residential complex exhibits a rather noticeable use of abstract geometric forms. As in many other cases, the corner is emphasized by a polygonal prism cut horizontally in the upper section by a sequence of lines. The voids are underlined by the jutting slabs, raised surrounds and horizontal strips, while the cornice boasts a decorative composition. The round windows derive from naval architecture.

SOUTH BEACH MIAMI
730 15th Street



1939

The Century Hotel
Henry Hohauser

Posizionato nella punta sud di South Beach, il Century Hotel è un edificio minuto contraddistinto da una decorazione piuttosto ricercata. La composizione formale, che rivela l'inclinazione di Hohauser per l'architettura maya ed egizia, gioca sulla contrapposizione di due elementi: due ordini di linee orizzontali, costituite da solette in aggetto, in relazione a un antenna verticale posta in posizione centrale. Da notare, l'ingresso incorniciato da un decoro curvilineo, e i cornicioni laterali e la balaustra esterna caratterizzati da una sequenza di circonferenze.

Century Hotel
Henry Hohauser

Situated at the southern tip of South Beach, the Century Hotel is a minute building with rather refined decorations. The formal composition, revealing Hohauser's penchant for Mayan and Egyptian architecture, is based on the contrast of two elements: two orders of horizontal lines of the protruding slabs and a central vertical aerial. Note the entrance framed by curved decorations; also, the side cornices and the exterior balustrade feature a sequence of circumferences.

SOUTH BEACH MIAMI
140 Ocean Drive

1939

The Collins Park Hotel
Henry Hohauser

Decisamente ispirato a un set holliwoodiano, il Collins Park colpisce per l'eccentricità dei movimenti formali e delle decorazioni che animano la corte interna, coperta da una vegetazione tropicale. Le due ali laterali seguono un andamento a onde, che recede a gradoni verso l'ingresso indicato da un volume basso rotondo. Sopra, un decoro verticale di nastri e disegni astratti geometrici. La porta d'ingresso è arricchita da un particolare segno curvilineo realizzato in metallo.

Collins Park Hotel
Henry Hohauser

Definitely inspired by a Hollywood set, the Collins Park Hotel is striking because of the eccentricity of the formal movements and decorations that animate the internal courtyard covered by tropical vegetation. The two side wings are wavy and step down towards the entrance indicated by a low round volume. Above are vertical decorations of ribbons and abstract geometric patterns. The entrance door is enhanced by a special, curved metal sign.

SOUTH BEACH MIAMI
2000 Park

1939

The Cardozo Hotel
Henry Hohauser

Il Cardozo Hotel gioca sulla contrapposizione di linee verticali e orizzontali. Quest'ultime costituite da solette in aggetto, che riparano dal sole le finestre, si interrompono in corrispondenza dei tratti verticali. Un altro elemento tipico del linguaggio di Hohauser è l'uso di decorazioni composte da tondi concentrici in rilievo, motivo che ritorna nel Commodore Hotel (1360 Collins Avenue). Gli interni rivelano un camino inciso in profondità da segni geometrici e pavimenti in terrazzo composti da strisce in colori diversi.

Cardozo Hotel
Henry Hohauser

The Cardozo Hotel is based on the contrast of vertical and horizontal lines. The latter, represented by protruding slabs that shade the windows, stop where they meet the vertical lines. Another typical element of Hohauser's language is the use of raised, concentric round decorations, which reappeared in the Commodore Hotel (1360 Collins Avenue). The interiors manifest a mantel with deeply cut geometric patterns and artificial marble flooring with stripes of different colors.

SOUTH BEACH MIAMI
1300 Ocean Drive

1939

The Breakwater Hotel
Anton Skislewicz

Espressione del modernismo americano, quello ottimista e immaginifico dell'Expo di New York di quegli anni, il Breakwater Hotel rende omaggio in una contrapposizione dinamica di linee orizzontali e verticali ai pattern della cultura maya, forme che si rivelano soprattutto nella composizione del totem centrale. Una grande piscina utilizzata sia dal Breakwater che dall'hotel adiacente, l'Edison, è rivestita in mosaico con un disegno a forma di Nettuno.

Breakwater Hotel
Anton Skislewicz

The expression of American Modernism, the optimistic and able creator of images of the New York Expo of the time, the Breakwater Hotel pays homage to the patterns of Mayan culture. This is done through the dynamic contrast of horizontal and vertical lines; the forms are chiefly revealed in the central totem. The large swimming pool, utilized both by the Breakwater and the adjoining Edison Hotel, is clad with a mosaic portraying Neptune.

SOUTH BEACH MIAMI
940 Ocean Drive

1939

The Governor Hotel
Henry Hohauser

Il Governor Hotel fa uso di tutti gli elementi classici di Hohauser: il richiamo di elementi formali della cultura maya, il gioco contrapposto di linee verticali e orizzontali, l'uso di bolli in bassorilievo. Due sono gli elementi di rilievo: l'acciaio, materiale industriale utilizzato formalmente per l'antenna centrale, le due placche rotonde e l'ingresso; la scritta in una variante grafica del "Futura", carattere creato negli anni '20.

Governor Hotel
Henry Hohauser

The Governor Hotel employs all Hohauser's classic elements: harking back to the formal elements of Mayan culture; the contrast of vertical and horizontal lines; and the use of bas-relief seals. Two elements are remarkable: steel, an industrial material, used formally for the central aerial, the two round plates and the entrance. Also, the sign is a variant of Futura, a typeface created in the 1920s.

SOUTH BEACH MIAMI
435 21rst street

1939

The Albion Hotel
Igor Polevitsky

Nella composizione dell'Albion Hotel sussistono precisi riferimenti al mondo della nautica: bianchi volumi tagliati da un nastro di finestre dal sapore industriale, gli oblò e l'antenna che marcano il prospetto e la torretta che lo caratterizza in verticalità. Appartiene alla categoria dei grandi alberghi urbani; lontano dalla spiaggia, supplisce a questo organizzandosi in una sequenza di giardini e con una piscina.

Albion Hotel
Igor Polevitsky

The composition of the Albion Hotel contains several references to the nautical world: the white volume cut by a strip of industrial-like windows; the portholes and aerial marking the elevation; and the vertical tower. This is a leading urban hotel; far from the beach, it offers instead gardens and a swimming pool.

SOUTH BEACH MIAMI
1650 James Avenue

1940

The Plymouth Hotel
Anton Skislewicz

Il Plymouth Hotel dimostra una forte inclinazione per un modernismo espressivamente avveniristico, che si rivela soprattutto nella composizione di una alta lama centrale. Tagliato da una sequenza di linee verticali, il pilone si incastona in una torre rotonda a forma di tamburo. Deriva la sua struttura affascinante dalle architetture avveniristiche delle World Fair, gli Expo, che come quello di New York del 1939 prefiguravano l'avventura nello spazio. Gli interni sono caratterizzati da pitture murali realizzate dall'artista russo Raymon Chatoff.

Plymouth Hotel
Anton Skislewicz

The Plymouth Hotel shows a powerful inclination for an expressively futuristic variety of Modernism, manifested, primarily, by the high, narrow central member. Cut by a sequence of vertical lines, the pier is set into a drum-shaped round tower. Its fascinating structure stems from the futuristic World's Fair architecture, such as the 1939 New York Expo, which gave a foretaste of the adventure in space. The interiors feature murals by the Russian artist, Raymon Chatoff.

SOUTH BEACH MIAMI
336 21rst Street

1940

The Berkeley Shore Hotel
Albert Anis

Il prospetto del Berkeley Shore Hotel è un inno alla decorazione intesa in senso eccentrico. Infatti in questo piccolo edificio si trovano rappresentati tutti i classici stilemi del movimento Tropical Déco: due inserti con disegni floreali stilizzati, le solette orizzontali che riparano le finestre in contrapposizione a un elemento verticale in stile maya la cui presenza è sottolineata dal cornicione a gradoni.

Berkeley Shore Hotel
Albert Anis

The Berkeley Shore Hotel's elevation is a hymn to eccentric decoration. In fact, this little construction has representations of all the classic styles of the Tropical Déco movement: two inserts with stylized floral designs; and the horizontal slabs shading the windows contrasting with a vertical Mayan element whose presence is highlighted by the stepped cornice.

SOUTH BEACH MIAMI
1610 Collins Avenue

1932
The Crescent Building
Henry Hohauser

1940
Mc Alpin Building
L. Murray Dixon

Definiti "due piccole gemme stilistiche", il Crescent Building (a sinistra) e il MacAlpin (a destra) formano uno straordinario quadro d'insieme. Il Crescent, in particolare, si distingue per la composizione leggermente asimmetrica che ne caratterizza il prospetto. La fascia verticale si interrompe quando raggiunge il cornicione e si piega arrotondandosi intorno a un decoro rotondo in rilievo.

Crescent Building
Henry Hohauser

McAlpin Building
L. Murray Dixon

Called "two little stylistic gems", the Crescent Building (on the left) and the McAlpin (on the right) form an extraordinary whole. The Crescent, in particular, stands out for the slightly asymmetric arrangement of the elevation. The vertical band halts at the cornice and bends itself around a raised round decoration.

SOUTH BEACH MIAMI
1420 Ocean Drive

1941

Haddon Hall
L. Murray Dixon

Esempio particolare dello stile "Streamline", Haddon Hall si ritrae dalla strada seguendo un andamento curvilineo. Al suo interno, racchiusa da una facciata tripartita si viene così a formare una corte occupata da un giardino. Le finestre sono protette dal sole da solette aggettanti che si interrompono in corrispondenza delle linee verticali. Gli atrii degli alberghi erano progettati per prolungare all'interno, attraverso i patii coperti, la presenza del mare e della spiaggia.

Haddon Hall
L. Murray Dixon

A special instance of the Streamline style, the Haddon Hall retreats from the road following a curved line. Behind the three-section facade the interior has a courtyard with a garden. The windows are protected from the sun by protruding slabs that stop where they intersect the vertical lines. The hotel atriums were conceived to bring the ocean and the beach inside, by means of the covered patios.

SOUTH BEACH MIAMI
1500 Collins Avenue

1940
The Ritz Plaza Hotel
L. Murray Dixon

1947
The Delano Hotel
Robert Swartburg

1940
The National Hotel
Roy F.France

Gli alberghi del distretto Art Déco, nati soprattutto come iniziativa speculativa, utilizzavano come richiamo commerciale forme suggestive che derivavano dal mondo hollywoodiano e dei grattacieli di New York.Il regolamento edilizio permetteva di costruire gli edifici uno accanto all'altro e di distanziarli minimamente dal ciglio della strada (1.5 m).
Il Delano è stato recentemente ristrutturato da Philippe Starck.

Ritz Plaza Hotel
L. Murray Dixon

Delano Hotel
Robert Swartburg

National Hotel
Roy F.France

The hotels of the Art Déco district, generated largely for speculation, utilized suggestive forms derived from Hollywood and New York's skyscrapers to draw business. The building code allowed erecting structures alongside each other and quite close to the curb (1.5 m).
The Delano Hotel was recently refurbished by Philippe Starck.

SOUTH BEACH MIAMI
1677-1701 Collins Avenue

Asymptote è uno studio di progettazione e ricerca architettonica fondato nel 1989 in associazione tra gli architetti Lise Anne Couture e Hani Rashid. Lise Anne Couture si è laureata in Architettura all'università di Yale nel 1986. Fa parte attualmente del Dipartimento d'Architettura della Parsons School of Design e della Columbia University di New York. Hani Rashid si è laureato in architettura alla Cranbrook Academy of Art e ha insegnato progettazione architettonica in varie università americane ed europee. È attualmente professore associato aggiunto di architettura alla Graduate School of Architecture and Urban Planning della Columbia University di New York. I progetti di Asymptote vanno dalla sperimentazione e installazione spaziale all'edilizia, all'urbanistica, all'ambiente e all'architettura creati dal computer. Di recente Asymptote ha completato il progetto del 3DTFV (il progetto della Borsa virtuale di New York) e del Centro operativo avanzato della sala delle contrattazioni della Borsa di New York a Wall Street. Asymptote sta attualmente progettando un Museo della tecnologia a Kyoto e il Museo virtuale Guggenheim di New York.

PHOTO KEN PROBST

Lynn Hershman è nata a Cleveland, nell'Ohio, nel 1941. Si è diplomata in Scienze alla Case Western Reserve University e in arte alla San Francisco State University; vive a San Francisco. È autrice di *Clicking in, Hotlinks to a digital culture*, Bay Press 1996, e insegna Arte elettronica all'Università di California di Davis. Una nuova monografia sulla sua opera uscirà nel 2000 presso la University of California Press. È stata la prima donna a ottenere un omaggio e una retrospettiva al San Francisco International Film Festival (1994) e ha ricevuto lo ZKM/Siemens Media Arts Award (insieme con Peter Greenaway e Jean Baudrillard, 1995); nel 1998 è stata insignita del Flintridge Foundation Award for Lifetime Achievement in the Visual Arts. È entrata nella rosa dei candidati per il 1999 al Someone to Watch Award, patrocinato dall'Independent Spirit Award dell'IFP. Ha lavorato con la fotografia, il video e la scultura elettronica. I suoi 53 videotape e le sue 7 installazioni interattive hanno raccolto numerosi riconoscimenti internazionali, tra cui il primo premio Vigo in Spagna e il primo premio Trofeo di cristallo di Montbelliard, in Francia.

PHOTO KEN PROBST

Craig Hodgetts è conosciuto per il suo fantasioso adeguamento della forma architettonica alla sfida della trasformazione culturale e dello sviluppo tecnologico. Si è laureato all'università di Yale ed è stato collaboratore di R. Mangurian allo Studio Works. Nel 1984 ha lasciato Studio Works per dedicarsi a una vasta gamma di progetti con Hsin-Ming Fung. È attualmente titolare di una cattedra alla UCLA School of Architecture and Urban Planning. Hsin-Ming Fung è conosciuta per le sue qualità di direzione, creatività e alta qualità produttiva in uno studio d'architettura noto per la propensione alla sperimentazione. Formatasi all'università di California, Hsin-Ming Fung è attualmente docente associata alla California State Polytechnic University School of Environmental Design di Pomona. Craig Hodgetts e Hsin-Ming Fung hanno ricevuto l'Architecture Award dell'American Academy of Arts and Letters nel 1994 e il Chrysler Award for Innovation in Design nel 1996. Tra i progetti attuali: il rinnovamento/ammodernamento dell'Hollywood Bowl, il progetto e l'allestimento della mostra di Eames alla Biblioteca del Congresso, un nuovo edificio per l'Otis College of Art and Design di Los Angeles.

PHOTO TIMMERMAN

Ha studiato musica e performance alla University of Maine (1976-78), belle arti alla Portland School of Art (1982-84) e architettura alla University of Arizona (1985-90) conseguendo il *B arch* nel 1990. Vive e lavora a Tucson, in Arizona, dal 1993. "Da 19 anni – dichiara – collaborando con diversi studi ho avuto modo di accumulare le più varie esperienze della professione: ho fatto l'imprenditore, il falegname/carpentiere, l'architetto d'interni e il progettista di molti progetti dei quali spesso ho assunto il ruolo di principale responsabile". Alcuni progetti: Axelrod Rammed Earth Residence a Tucson, 1992-93; ristrutturazione e ampliamento di casa Joy/Millen, 1993; Ahlquist Solar Retreat a Dragoon, Arizona, 1995; Convent Avenue Studios, 1996.
Nel 1996 la Architectural League di New York lo premia con il Young Architects Forum Award, gli offre l'occasione di una conferenza e gli dedica una mostra.

Asymptote is the architectural design and research practice established in 1989 as a collaboration between architects Lise Anne Couture and Hani Rashid. Lise Anne Couture received her Master of Architecture degree from Yale University in 1986. She is currently on the faculty of the Department of Architecture at Parsons School of Design and Columbia University in New York City. Hani Rashid received his Master of Architecture degree from Cranbrook Academy of Art and has taught architectural design at several universities in America and Europe. He is presently Adjunct Associate Professor of Architecture at the Graduate School of Architecture and Urban Planing at Columbia University in N. Y. Asymptote's projects range from spatial experimentation and installation to building and urban design to computer generated environments and architectures. Asymptote has completed the design of the 3DTFV (Virtual New York Stock Exchange project) and the Advanced Trading Floor Operations Center of the New York Stock Exchange's Wall Street location. Asymptote is now designing a Technology Museum in Kyoto and the Guggenheim Virtual Museum in New York.

Asymptote Architecture

Lynn Hershman was born in Cleveland Ohio in 1941, received a B.S. at Case Western Reserve Universitiy, and M.A. at San Francisco State University and lives in San Francisco.
She is the author of Clicking in, Hotlinks to a digital culture *published in 1996 by Bay Press, and a Professor of Electronic Art at the University of California, Davis.*
A new monograph on her work will be available in the year 2000 by U.C. Press. She was the first woman to receive a tribute and retrospective at the San Francisco International Film Festival (1994) and was awarded the ZKM/Seimens Media Arts Award (with Peter Greenaway, and Jean Baudrillard 1995)
and in 1998 was honored with the Flintridge Foundation Award for Lifetime Achievement in the Visual Arts. She has been nominated for the 1999 Someone to Watch Award sponsored by the IFP's Independent Spirit Award. She has worked in photography, video and electronic sculpture. Her 53 videotapes and 7 interactive installations have garnered many international awards, including First Prize Vigo Spain and First Prize Crystal Trophy, Montbelliard France.

Lynn Hershman-Leeson

Craig Hodgetts is known for his imaginative adaptation of architectural form to the challenges of cultural change and developing technology. He received his Masters with honors from Yale University and collaborated with R. Mangurian in the firm of Studio Works. It was in 1984 that he left Studio Works to pursue a broad range of projects with Ms. Fung. He is presently a full professor at UCLA's School of Architecture and Urban Planning. Hsin- Ming Fung is known for her emphasis on direction, creativity and high production standards to an architectural practice known for its innovation and experimentation. Educated at the University of California, Ms. Fung is currently associate professor at the California State Polytechnic University School of Environmental Design in Pomona. Mr. Hodgetts and Ms Fung received the Architecture Award from the American Academy of Arts and Letters in 1994 and the 1996 Chrysler Award for Innovation in Design.Some current projects are: the renovation/update of the Hollywood Bowl, the design and installation of the Eames Exhibit at the Library of Congress and a new studio building for Los Angeles' Otis College of Art and Design.

Hodgetts+Fung

He studied music performance at the University of Maine (1976-78), fine arts at the Portland School of Art (1982-84) and architecture at the University of Arizona (1985-90), taking his B. Arch. in 1990. He has lived and worked at Tucson, Arizona since 1993. "For 19 years", he declares, "I have enjoyed a broad range of experience in building. I have worked as a general builder, a finish carpenter/cabinet maker, intern architect and as an architect on numerous projects, often taking a leadership role". Some projects: Axelrod Rammed Earth Residence at Tucson, 1992-93; refurbishment and extension of Joy/Millen House, 1993; Ahlquist Solar Retreat at Dragoon, Arizona, 1995; Convent Avenue Studios, 1996. In 1996 the Architectural League of New York gave him the Young Architects Forum Award, offered him the opportunity to deliver an address, and staged a show of his work.

Rick Joy

Nato a Terrassa, Barcelona, nel 1942, si trasferisce a Parigi nel 1962, dove lavora come fotografo di moda e inizia a creare oggetti e pezzi di "arte commestibile", opere che si svilupperanno in cerimonie coinvolgenti cibo, colori e rituali. Nel 1971 di trasferisce a New York. Da allora la sua vita e il suo lavoro si svolgono negli U.S.A. e in Europa. Dei progetti più importanti ricordiamo: 1974 "Movable Feast" Festival Internazionale della 9th Avenue, New York; 1977 "Fest für Leda" Documenta 6, Kassel; 1978 "Coca-Cola Polenta" a Venezia-Revenice, Venezia; 1980 "Mona a Barcelona", Galeria Joan Prats, Barcelona; 1981 "Wheat & Steak", Kansas City; 1986-1992 "Honeymoon Project"; 1992 "Falla Aquática" XXV Giochi Olimpici di Barcellona.

PHOTO JULI CAPELLA

È nato nel 1944 a Losanna e vive attualmente a New York e Parigi. Ha studiato a Parigi e al Politecnico federale di Zurigo, dove si è laureato nel 1969.
Ha ottenuto il Grand Prix National d'Architecture francese nel 1996 e ha ricevuto la Royal Victoria Medal inglese, oltre a premi dell'American Institute of Architects e dell'Ordre des Architectes de France. È titolare dello studio Bernard Tschumi Architects, New York e Parigi.
Tra i suoi maggiori progetti ricordiamo: una sala da concerto e un complesso espositivo a Rouen; la Alfred Lerner Hall, Student Center, alla Columbia University, New York; la Facoltà d'architettura di Marne-la-Vallée: l'interfaccia Flon Transport System, Losanna (attualmente in costruzione); la Facoltà d'architettura della Florida International University, Miami; il Centro nazionale d'arte contemporanea di Le Fresnoy, Tourcoing; il Parc de la Villette, Parigi; il Contemporary Art Center, Cincinnati; il Museum of Modern Art Expansion, New York; una villa privata, in Olanda; e molti altri.

PHOTO JEAN STRONGIN

Robert Venturi ha studiato all'università di Princeton – dove ha conseguito nel 1947 la laurea e nel 1950 il diploma di perfezionamento – e presso l'American Academy di Roma. Lavora con Denise Scott Brown nello studio Venturi, Scott Brown e Associati come responsabile della progettazione architettonica e urbanistica. Docente e conferenziere in molte università, è autore di *Complexity and Contradiction in Architecture*, una pietra miliare della teoria dell'architettura insignito nel 1996 del premio Classic Book Award alla settima edizione del premio International Architecture Book Awards dell'American Institute of Architects. Tra i numerosi riconoscimenti e lauree *ad honorem* di cui è stato insignito ricordiamo: la Medaglia del Centenario dell'American Academy di Roma, 1998; il Benjamin Franklin Medal Award della Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacture & Commerce, 1993; la National Medal of Arts, premio del Presidente degli Stati Uniti, 1992; il Pritzker Architecture Prize, 1991. Tra le pubblicazioni segnaliamo le più recenti: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, *A View from the Drafting Room*, 1996.

PHOTO JOHN T. MILLER

He was born at Terrassa, Barcelona, in 1942, moved to Paris in 1962, where he worked as a fashion photographer and started creating objects and pieces of "edible art", works that were developed in ceremonies involving food, colours and rituals. In 1971 he moved to New York. Among his major projects we mention: 1974, "Movable Feast", 9th Avenue International Festival, New York; 1977, "Fest für Leda" at Documenta 6, Kassel; 1978, "Coca-Cola Polenta" at Venice-Revenice, Venice; 1980, "Mona in Barcelona", Galeria Joan Prats, Barcelona; 1981, "Wheat & Steak", Kansas City; 1986-1992, "Honeymoon Projec"; 1992, "Falla Aquática", XXV Olympic Games in Barcelona.

Antoni Miralda

He was born in 1944 in Lausanne, Switzerland and lives in New York and Paris. He studied in Paris and at the Federal Institute of Technology in Zurich from which he received his degree in 1969.
He was awarded France's Grand Prix National d'Architecture in 1996 and received England's Royal Victoria Medal as well as awards from the American Institute of Architects and the Ordre des Architectes in France. He is principal of Bernard Tschumi Architects, New York and Paris.
Among his major projects we mention: Concert Hall and Exhibition Complex, Rouen; Alfred Lerner Hall, Student Center, Columbia University, New York; School of architecture, Marne-la-Vallée; Interface Flon Transport System, Lausanne (currently in construction); School of Architecture, Florida International University, Miami; Le Fresnoy National Center for the Contemporary Arts, Tourcoing; Parc de la Villette, Paris; Contemporary Arts Center, Cincinnati; The Museum of Modern Art Expansion, New York; Private villa, The Netherlands and many others.

Bernard Tschumi

Robert Venturi studied at Princeton University, where he got his degree in 1947 and Master in 1950 and at American Academy in Rome.
He works with Denise Scott Brown in the firm Venturi, Scott Brown and Associates as responsible for architectural and urban design.
Teacher and lecturer in many universities, he is the author of Complexity and Contradiction in Architecture, *a recognized milestone in architectural theory that in 1996 received a Classic Book Award in the AIA's Seventh Annual International Architecture Book Awards.*
Among his many awards and honorary degrees we point out the Centennial Medal of the American Academy in Rome, 1998; The Benjamin Franklin Medal Award , The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacture & Commerce, 1993; the National Medal of Arts, U.S. Presidential award,1992; The Pritzker Architecture Prize, 1991. Among his publications the most recent are: Iconography and Electronics upon a Generic Architecture, A View from the Drafting Room, *1996.*

Robert Venturi

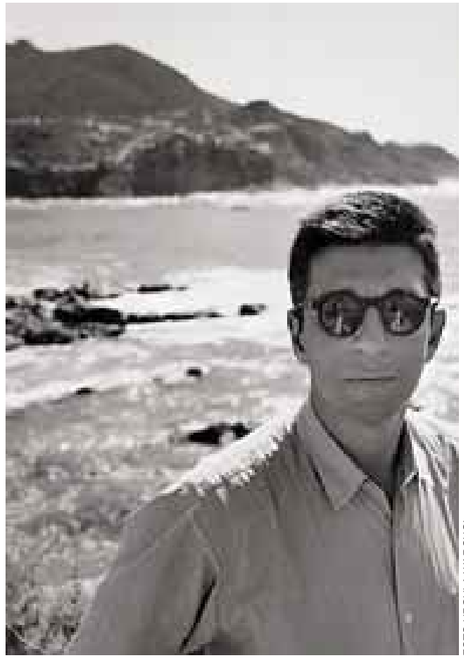


FOTO URSULA WARCHOL

La copertina *The cover*

Paul Warchol

Cultura USA
American culture

Quando mi è stato chiesto di realizzare una fotografia sul tema della cultura americana, ho pensato che la miglior strategia fosse quella di un omaggio personale. Sapevo che al mio ritorno nel mio Paese ci sarebbe stata una foto ad attendermi. La foto è quella di un complesso residenziale del New Jersey, ma, a parte qualche particolare stilistico minore, potrebbe essere in qualunque luogo degli Stati Uniti. A quanto pare oggi in America "la casa" è questa. La trovo tetra, piena di buoni motivi per scapparsene via. Ma ciò che in questo posto per me è evidente non ha valore universale, e so che qui la vita delle persone si svolge con tutte le occasioni di dramma e di noia e di ricchezza possibili in ogni altro scenario immaginabile.

When I was asked *to produce a photograph concerning the subject of American culture, I thought the best strategy would be a personal offering. I knew there would be a photo waiting for me back in my own state. The photo is of a housing development in Central New Jersey, though, aside from a few stylistic tweakings, could be almost anywhere in the United States. It appears that this is what Home is in America these days. I find it spooky, with ample reason to flee from it. What is evident to me about this place is not universal, however, and I know that lives will unfold here with all of the chances for drama and torpor and richness that are possible in other immaginable scenarios.*

1 Caserma dei vigili del fuoco, Vitra, Weil am Rhein; progetto dell'architetto Zaha Hadid, 1991.
2 Casa per un produttore cinematografico, dello studio di architettura Smith-Miller+ Hawkinson, California, 1993.
3 Il Kiasma Museum of Contemporary Art di Helsinki, un progetto dell'architetto Steven Holl, 1998.

1 *The Fire Station, Vitra, Weil am Rheim, a project by the architect Zaha Hadid, 1991.*
2 *House for a Film Producer by the architects Smith-Miller+Hawkinson, California, 1993.*
3 *KIASA Museum of Contemporary Art in Helsinki, by the architect Steven Holl, 1998.*

Finito di stampare il *Printed on* 22.05.99

1

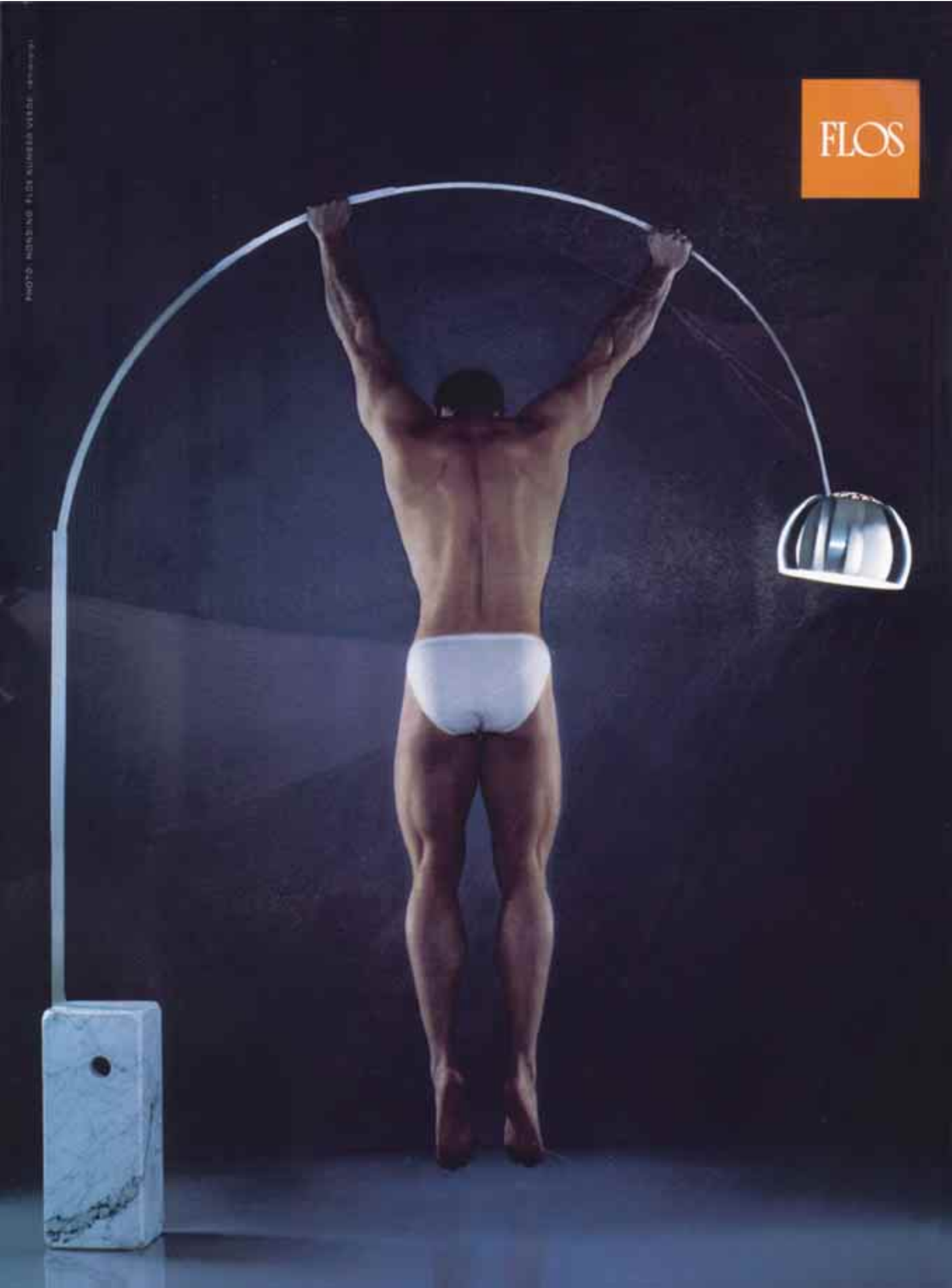
2

3

Paul Warchol è nato a Paterson, nel New Jersey, nel 1954. Ha studiato arti visive specializzandosi in fotografia alla Cooper Union School of Art e dal 1978 si è dedicato alla foto d'architettura. Le sue opere sono state pubblicate su riviste d'architettura di tutto il mondo e recentemente sono divenute l'elemento centrale di una collana di libri d'architettura e di design delle Edizioni L'Archivolto. Nel 1988 ha lavorato con Mayer Rus, direttore di *Interior Design Magazine*, e con la Monacelli Press a *Loft*, un volume fondamentale sul fenomeno della trasformazione degli spazi abitativi industriali a New York. L'opera di Warchol è stata esposta nel 1995 alla Avery Hall, presso la Columbia University di New York, e, nella primavera del 1996, è stata al centro di una mostra personale intitolata "A Recent View of Architecture" al National Building Museum di Washington. Nel 1996 ha ricevuto l'AIA Honor Award for Excellence nel settore della fotografia d'architettura. Attualmente ha un proprio studio e un proprio archivio e vive con la moglie e due figli a Manhattan.

Paul Warchol was born in Paterson, New Jersey in 1954. He studied art with a major in photography at The Cooper Union School of Art and has been photographing architecture since 1978. His work has been published in architecture magazines around the world and has recently been the focus of a series of books on architecture and design by the Italian editor and publisher Edizioni L'Archivolto. In 1988 he worked together with Mayer Rus, editor at* Interior Design Magazine *and with Monacelli Press on* Loft, *a definitive volume on the phenomenon of transforming industrial living space in New York. Paul's work was exhibited in 1995 at Avery Hall/Columbia University in New York, and, in the spring of 1996, it was the focus of a one man exhibition entitled "A recent View of Architecture" at the National Building Museum in Washington DC. He was given an AIA Honor Award for Excellence in the field of Architectural Photography in 1996. He currently operates his own studio and archive and lives with his wife and two children in lower Manhattan.

PARETE DIVISORIA "PRIMA"
PAVIMENTI SOPRAELEVATI
PARETI DIVISORIE
PARETI ATTREZZATE
MOBILI PER UFFICIO
CONTROSOFFITTI
CONTRACT
Giussani
G.E. GIUSSANI Srl
20030 Baruccana (MI)
Via Montecassino, 35
Tel. (0362) 503.143 - 504.296
Fax (0362) 520.307


FLOS